JOHANNES MAHLER

ein schweizerischer Dramatiker der Gegenreformation

Inaugural-Dissertation

der

philosophischen Fakultät I der Universität Bern

zur

Erlangung der Doktorwürde

vorgelegt von

Willi Burgherr

von Schmiedrued (Aargau)

Paul Haupt

Akademische Buchhandlung, vorm. Max Drechsel

BERN 1925

Diss.
Bern
1925.

* 11266

Von der philosophischen Fakultät I, auf Antrag des Herrn Prof. Dr. Maync, genehmigt und angenommen.

Bern, den 29. Februar 1924.

Der Dekan: *Prof. von Reynold.*

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Die Arbeit erscheint gleichzeitig als Heft 34 von „Sprache und Dichtung Forschungen zur Sprach- und Literaturwissenschaft. Herausgegeben von Harry Maync und S. Singer".

Inhalt.

Seite

Literaturverzeichnis 5
Vorwort 11

Erster Teil.

I. Johannes Mahlers Leben 12
II. Die Texte
1. Die Ueberlieferung der Texte 19
2. Bruder Klaus 24
3. Sankt Stanislaus 43
4. Sankt Oswald 53

Zweiter Teil.

III. Die Gegenreformatton in der Schweiz und ihr Einfluß auf das Drama 62
IV. Die Stoffe
1. Die bisherige Behandlung derselben
a) Bruder Klaus 68
b) Sankt Stanislaus 80
c) Sankt Oswald 82
2. Mahlers Behandlung derselben
a) Quellen und Abhängigkeit 89
b) Geschichte und Politik 99
c) Die Tendenz 102
3. Nachwirkungen und Nachahmungen 111
V. Die Form
1. Dramatische Form
a) Aufbau und Einteilung 116
b) Charaktere 127
c) Aufführung 134
2. Sprachliche und metrische Form 151
VI. Schluß 161

Literaturverzeichnis.

Acta Sanctorum, Mai Bd. 2, August Bd. 2.

Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde, 18. Jahrgang, Zürich 1885.

Bächtold, Jakob, Der Minorit Georg König von Solothurn und seine Reisebeschreibungen. Nebst einem Überblick über den Antheil Solothurns an der deutschen Literatur. Solothurn 1874.

Bächtold, Jakob, Hans Salat, ein schweiz. Chronist und Dichter. Sein Leben und seine Schriften. Basel 1876.

Bächtold, Jakob, Geschichte der Deutschen Literatur in der Schweiz. Frauenfeld 1892.

Bahlmann, Paul, Das Drama der Jesuiten, Euphorion Bd. 2, 1895.

Bahlmann, Paul, Jesuiten-Dramen der niederrheinischen Ordensprovinz. 15. Beiheft zum Centralblatt für Bibliothekwesen, Leipzig 1896.

Bannwart, P., Die St. Oswaldskirche in Zug. Der Geschichtsfreund. Mitteilungen des historischen Vereins der fünf Orte . . . Bd. 2.

Baronius, Caesar, Martyrologium Romanum. Venedig 1602.

Bedae Venerabilis presbyteri ecclesiasticae historiae gentis Anglorum libri V. Coloniae Agrippinae MDCI.

Beda des Ehrwürdigen Kirchengeschichte der Angelsachsen. Deutsch von M. Wilden. Schaffhausen 1866.

Berger, Arnold, Die Oswaldlegende in der deutschen Literatur, ihre Entwicklung und ihre Verbreitung. Beiträge von Paul und Braune, Bd. 11, 1886.

Bölsterli, Joseph, Urkundliche Geschichte der Pfarrei Sempach. Geschichtsfreund, Bd. 15, 1859.

Brandstetter, Renward, Die Luzerner Bühnenrodel. Germania, Bd. 30 und 31.

Brandstetter, Renward, Zur Technik der Luzerner Osterspiele. Separatabdr. aus der „Allg. Schweizer Zeitung", Basel 1884.

Brandstetter, Renward, Musik und Gesang in den Luzerner Osterspielen. Geschichtsfreund, Bd. 40, 1885.

Brandstetter, Renward, Die Regenz bei den Luzerner Osterspielen. Luzern 1886.

Brandstetter, Renward, Die Aufführung eines Luzerner Osterspieles im 16./17. Jahrhundert. Geschichtsfreund, Bd. 48, 1893.

Brandstetter, Renward, Die Technik der Luzerner Heiligenspiele. Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Litteraturen hgg. v. Ludwig Herrig, Bd. 74 und 75, 1885/86.

Bruder Klaus, Anonymes handschriftliches Drama im Staatsarchiv von Sarnen.

Creizenach, Wilhelm, Geschichte des neueren Dramas. I, 2. Aufl. Halle 1911, II[1] 1901, III[2] 1923.

Cysarz, Herbert, Deutsche Barockdichtung. Leipzig 1924.

Dierauer, Johannes, Geschichte der Schweizerischen Eidgenossenschaft. Bd. 2 und 3.

Diesch, Carl Hermann, Die Inszenierung des deutschen Dramas an der Wende des 16. und 17. Jahrhunderts. Diss. Leipzig 1905.

Dürrwächter, Anton, Das Jesuitentheater in Eichstätt. Sammelblatt des histor. Vereins Eichstätt, 10. Jahrgang, 1895.

Dürrwächter, Anton, Aus der Frühzeit des Jesuitendramas. Jahrbuch des histor. Vereins Dillingen, 9. Jahrgang. 1896.

Dürrwächter, Anton, Passionsspiele auf dem Jesuiten- und Ordenstheater. Hist.-polit. Blätter für das kath. Deutschland, Bd. 126, 1900.

Dürrwächter, Anton, Jakob Gretser und seine Dramen. Ein Beitrag zur Geschichte des Jesuitendramas in Deutschland. Freiburg i. Br. 1912.

Duhr, Bernhard, Geschichte der Jesuiten in den Ländern deutscher Zunge. I. Freiburg i. Br. 1907, II[1] und II[2], 1913.

Durrer, Robert, Die Kapelle St. Niklausen bei Kerns und ihre mittelalterlichen Wandgemälde. Geschichtsfreund, Bd. 52, 1897.

Durrer, Robert, Bruder Klaus. Die ältesten Quellen über den seligen Nikolaus von Flüe, sein Leben und seinen Einfluß . . . Sarnen 1917 bis 1921.

Eberle, Mathilde, Die Bacqueville-Legende. Bern 1917. (Sprache und Dichtung, Heft 20.)

Ehret, Joseph, Das Jesuitentheater zu Freiburg in der Schweiz. Diss. Freiburg 1921.

Eichorn, Johann Joachim, Wundergestern der Eydgnossschaft: Das ist ubernatürliches Leben und H.wandel Nicolai von Flüe . . . Constanz 1614, 1622, München 1619.

Erinnerungsblatt an die Restauration der St. Oswaldskirche in Zug. Zug 1866.

Fischer, A. F. W., Kirchenliederlexikon. Gotha 1878/79.

Fleischlin, Bernhard, Die Schuldramen am Gymnasium und Lyceum von Luzern von 1581 bis 1797. Kath. Schweizerbl. für Wissenschaft, Kunst und Leben. Neue Folge. 1. Jahrg. 1885.

Froning, R., Das Drama des Mittelalters. Kürschners Deutsche National-Litteratur, Bd. 14. Stuttgart 1891.

Froning, R., Das Drama der Reformationszeit. Kürschner, Bd. 22.

Gretser, Jakob, Dialogus de sacrosancto Eucharistiae sacramento.

Gretser, Jakob, Comoedia de vita Nicolai Underwaldii Eremitae Helvetii. Beide in genauer Kopie nach den Originalen im Besitze von Dr. P. Em. Scherer, Prof. in Sarnen.

Hammes, Fritz, Das Zwischenspiel im deutschen Drama von seinen Anfängen bis auf Gottsched. Literarhistorische Forschungen, Heft XLV.

Harring, Willi, Andreas Gryphius und das Drama der Jesuiten. Diss. Halle 1907.

Hausenstein, Wilhelm, Vom Geist des Barock. München 1920.

Heinzel, Richard, Beschreibung des geistlichen Schauspiels im Mittelalter. Beiträge zur Aesthetik hgg. von Lipps und Werner, Bd. 4, Hamburg und Leipzig 1898.

Henggeler, P. Rudolf, Die Zuger Konventualen im fürstlichen Benediktinerstifte U. L. Frau zu Einsiedeln. Zug 1918.

Herrmann, Max, Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance. Berlin 1914.

Herrmann, Max, Die Bühne des Hans Sachs. Ein offener Brief an Albert Köster. Berlin 1923.

Hess, P. Ignaz, Geschichte der Klosterschule in Engelberg. Luzern 1903.

Hess, Josef Hermann, Die Schweizerische Barockbühne. Blätter für Wissenschaft und Kunst, Beilage zum „Vaterland", 2. Jahrgang, August 1923.

Hoffmann-Krayer, E., Die Fastnachtsgebräuche in der Schweiz. Schweiz. Archiv für Volkskunde. 1. Jahrg. 1897.

Holstein, Hugo, Die Reformation im Spiegelbilde der dramatischen Literatur des 16. Jahrhunderts. (Schriften des Vereins für Reformationsgeschichte 14/15.) Halle 1886.

Imesch, D., Zur Geschichte des Kollegiums von Brig. Festschrift zu dessen 250jähr. Bestehen. Brig 1912.

Ithen, Anna, Volkstümliches aus dem Kanton Zug. Schweiz. Archiv für Volkskunde, 1. Jahrgang, 1897.

Keiser, H. A., Die Zuger Schriftsteller. Jahresbericht der Industrieschule 1874/75 und 1878/79.

Keiser, H. A., Die Kirche St. Oswald in Zug. Zuger Kalender von Elsener, 1863 und 1864.

Kiem, P. Martin, Die Geschichte Sarnens im 17. Jahrhundert. Programm des Gymnasiums von Sarnen, 1870/71.

Köster, Albert, Die Meistersingerbühne des 16. Jahrhunderts. Halle a. S. 1921.

Koch, S., Über den Haushalt „Myner gnädigen Herren und Burger von Zug." Jahresbericht der Industrieschule 1883/84.

Küchler, Anton, Chronik von Sarnen. Sarnen 1895.

Krutter, Franz, Über einige Solothurnische Schauspiele des 16. und 17. Jahrhunderts. Wochenblatt für Freunde der Literatur . . . Solothurn 1845 und 1846.

Lätt, Arnold, Intellectual Relations between Great Britain and Switzerland. Delémont 1920.

Lang, Caspar, Historisch-Theologischer Grund-Riss. Bd. 1, Einsiedeln 1692.

Lohmeyer, Walther, Die Massenscenen im ältern deutschen Drama. Diss. Heidelberg 1912.

Lütolf, Alois, Aus der frühern Schaubühne der Stadt und Landschaft Luzern. Geschichtsfreund, Bd. 23, 1868.

Mauermann, Siegfried, Die Bühnenanweisungen im deutschen Drama bis 1700. Palaestra 102, Berlin 1911.

Mayer, Joh. Georg, Das Konzil in Trient und die Gegenreformation in der Schweiz. Stans 1901 und 1903.

Merker, Paul, Neuere deutsche Literaturgeschichte. (Wissenschaftliche Forschungsberichte hgg. von Karl Hönn.) Stuttgart-Gotha 1922.

Meyer, Wilhelm Joseph, Zuger Geschichtsschreibung in neuerer Zeit. Zug 1914.

Meyer, Wilhelm Joseph, Zuger Biographien und Nekrologe. Zug 1915.

Mohr, Fritz, Die Dramen des Valentin Boltz. Diss. Basel 1916.

Morel, P. Gall, Das geistliche Drama vom 12. bis 19. Jahrhundert in den fünf Orten und besonders in Einsiedeln. Geschichtsfreund, Bd. 17, 1861 und Bd. 23, 1868.

Murer, Henricus, Helvetia sancta. Luzern 1648.

Nadler, Josef, Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften. Band 2 und 3. Regensburg 1913 und 1918.

Nadler, Josef, Von Art und Kunst der deutschen Schweiz. Die Schweiz im deutschen Geistesleben, hgg. von Harry Maync, Bd. 7, 1922.

Nüscheler, Arnold, Die Gotteshäuser der Schweiz. Geschichtsfreund, Bd. 40, 1885.

Osborn, Max, Die Teufelliteratur des 16. Jahrhunderts. Sonderdr. der Acta Germanica III. 3, Berlin 1893.

Passional (Der Heiligen Leben). Nüreinberg 1488.

Piper, Paul, Die Spielmannsdichtung. Kürschner, Bd. 2.

Reginald, Vita s. Oswaldi regis et martyris. Symeonis monachi opera omnia ed. Thomas Arnold. Bd. 1. London 1882.

Reiss, Walter, Die Theorie des Tragischen im 17. Jahrhundert in Deutschland und Frankreich. Diss. Berlin 1910.

Rettberg, Friedr. Wilh., Kirchengeschichte Deutschlands. Göttingen 1846 und 1848.

Richter, Werner, Liebeskampf 1630 und Schaubühne 1670. (Palaestra 78) Berlin 1910.

Ringholz, P. Odilo, Der Kalender der ehemal. fürstäbtl. Kanzlei in Einsiedeln. Mitteilungen des Historischen Vereins des Kantons Schwyz, 19. Heft, 1908.

Rochholz, Ernst Ludwig, Die Schweizerlegende vom Bruder Klaus von Flüe nach ihren geschichtl. und politischen Folgen. Aarau 1875.

Ruff, Jakob, Etter Heini uss dem Schwizerland. Hgg. von H. M. Kottinger. Bibl. der ges. deutschen Nat. Lit., Bd. 14, 1847.

Salat, Hans, Das Leben des sel. Bruder Klaus. Hgg. von F. J. Schiffmann. Geschichtsfreund, Bd. 23, 1868.

Salat, Hans, Das Drama vom verlornen Sohn. Hgg. von J. Bächtold. Geschichtsfreund, Bd. 36, 1881.

Schneider, Ferd. Jos., Adam Purwalder, ein Tiroler Dramatiker des 17. Jahrh. Euphorion, Bd. 19, 1912.

Schultze, Siegmar, Die Entwicklung der deutschen Oswaldlegende. Diss. Halle 1888.

Schweizerisches Künstler-Lexikon, red. von Carl Brun.

Schweizer-Schauspiele des 16. Jahrhunderts. Hgg. von J. Bächtold. I, 1890; II, 1891; III, 1893.

Sexau, Richard, Der Tod im deutschen Drama des 17. und 18. Jahrhunderts. Diss. Bern 1906.

Sommervogel, Carlos, Bibliothèque de la Compagnie de Jésus, Tome VIII. Bruxelles et Paris 1898.

Spörri, Ed., Das Musikleben von Zug in Vergangenheit und Gegenwart. Zuger Neujahrsblatt für 1923.

Stachel, Paul, Seneca und das deutsche Renaissancedrama. Berlin 1907.

Stadlin, Franz Karl, Die Geschichten der Stadtgemeinde Zug. Topographie des Kantons Zug, Bd. 4. Zug 1824.

Stammler, Wolfgang, Die Totentänze des Mittelalters. München 1922.

Staub, Bonifaz, Zugerische Dichter aus dem 17. Jahrhundert. Jahresbericht der Industrieschule 1866.

St. Meinrads Leben und Sterben. Hgg. von P. Gall Morel. Bibl. des lit. Vereins Stuttgart, Bd. 69, 1863.

St. Oswalds Leben. Hgg. von Ludwig Ettmüller. Zürich 1835.

St. Oswald. (Der Münchner Oswald.) Text und Abhandlung von Georg Baesecke. Germanist. Abh. Heft 28, Breslau 1907.

St. Oswald. (Der Wiener Oswald.) Hgg. v. Georg Baesecke. Heidelberg 1912.

Strich, Fritz, Der lyrische Stil des 17. Jahrhunderts. In den Abhandlungen zur deutschen Literaturgeschichte, Festschrift für Franz Muncker. München 1916.

Studien-Katalog des Kollegiums Brig 1912/13.

Stückelberg, E. A., Die Schweizerischen Heiligen des Mittelalters. Zürich 1903.

Stückelberg, E. A., Translationen in der Schweiz. Schweiz. Archiv für Volkskunde, Bd. 3.

Stückelberg, E. A., Geschichte der Reliquien in der Schweiz. Schriften der Schweiz. Ges. für Volkskunde, Bd. 1, 1902 und Bd. 5, 1908.

Stumpf, Johannes, Gemeiner loblicher Eydgnoschafft Stetten/Landen und Voelckeren chronickwürdiger thaaten beschreybung. Zürich 1548.

Stumpf, Johannes, Schwytzer Chronica / Auss der grossen in ein handbüechle zuosamengezogen. Zürich 1554.

Surius, F. Laurentius, De probatis sanctorum historiis. Bd. 3 und 4, Köln 1579.

Uttinger, F., Gedenkblatt an die Einweihung der neuen Pfarrkirche St. Michael in Zug. Zug 1902.

Vetter, Theodor, Literarische Beziehungen zwischen England und der Schweiz. Zürich 1901.

Vetter, Theodor, Englische Flüchtlinge in Zürich während der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Neujahrsbl. der Stadtbibl. Zürich auf das Jahr 1893.

Walzel, Oskar, Wechselseitige Erhellung der Künste. Philos. Vorträge veröff. von der Kantgesellschaft, Nr. 15, Berlin 1917.

Weisbach, Werner, Der Barock als Kunst der Gegenreformation. Berlin 1921.

Weissenbach, Joh. Kasp., Eydgnoessisches Contrafeth Auff- und Abnehmender Jungfrauen Helvetiae. Zug 1701.

Weissenbach, Joh. Kasp., Trauwr-Gedanken Einer Christlichen Seelen under dem Namen Hagiophilae. Zug 1679.

Weller, Emil, Annalen der poetischen National-Literatur der Deutschen im 16. und 17. Jahrh. Freiburg i. Br. 1862 und 1864.
Weller, Emil, Das alte Volkstheater der Schweiz. Frauenfeld 1863.
Weller, Emil, Die Leistungen der Jesuiten auf dem Gebiete der dramatischen Kunst. Serapeum, Jahrg. 25—27, Leipzig 1864—66.
Wetzer und Welte, Kirchenlexikon. 2. Aufl. Freiburg i. Br. 1895.
Wikart, Paul Anton, Die Geschlechter der Stadt Zug nach ihrem Ursprunge oder Herkommen. Geschichtsfreund, Bd. 23.
Wikart, A., Die Volksschauspiele in Zug im 16. und 17. Jahrh. Neujahrsbl. der Theater- und Musikges. Zug für 1893.
Wölfflin, Heinrich, Renaissance und Barock. München 1888.
Zeidler, Jakob, Studien und Beiträge zur Geschichte der Jesuitenkomödie und des Klosterdramas. Theatergesch. Forschungen, hgg. v. B. Litzmann, Bd. 4. Hamburg und Leipzig 1891.
Zeissberg, Heinrich, Die polnische Geschichtsschreibung des Mittelalters. Preisschriften der fürstl. Jablonowski'schen Gesellschaft zu Leipzig, Bd. 17. 1873.
Zurflüe, Johann, Bruder Klaus. Manuskript im Staatsarchiv von Obwalden in Sarnen.

Erst nach dem Abschluß der Arbeit stand mir die schwer zugängliche erste zusammenfassende Darstellung des Jesuitentheaters zur Verfügung:

Flemming, Willi, Geschichte des Jesuitentheaters in den Landen deutscher Zunge. Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Band 32, Berlin 1923.

Vorwort.

Die vorliegende Arbeit kann eine Schwierigkeit nicht beseitigen: Die Texte, deren Wesen sie erläutern will, sind nicht allgemein zugänglich. Es wird auch kaum eine Möglichkeit sich weisen, dieselben zu veröffentlichen, was kein Unglück ist, obwohl schon weniger bedeutende gedruckt worden sind. Dem Mangel sollen die vorgestellten Inhaltsangaben mit den Textproben zur Not begegnen. Diese halten sich genau an die Vorlagen; für den Bruder Klaus folge ich der an Episoden etwas reicheren Aarauer Handschrift. Die Orthographie ist genau übernommen, ss steht für ß; die Interpunktion ist nur insofern freier behandelt, als sie beseitigt oder ergänzt worden ist, wo sie in der Vorlage sinnstörend wirkte; sie ist ohnehin in den Kopien ganz verschieden gehandhabt, also Eigentum der Schreiber. Umstellungen innerhalb des Verses zugunsten des Rhythmus habe ich nicht vorgenommen; sie ergeben sich beim Lesen ohne weiteres. Eckige Klammern umfassen überflüssige Worte des Textes, runde bezeichnen meine Einfügung.

Wer als Neuling ein kleines, unbekanntes Gebiet des 17. Jahrhunderts abtastet, ist auf die Unterstützung der mit den lokalen oder zeitgeschichtlichen Verhältnissen Vertrauten durchaus angewiesen. Diese Hilfe habe ich in reichem Maße gefunden. Es standen mir unbeschränkt Manuskripte und alte Drucke zur Verfügung oder wurden für mich durchgesehen und zum Teil kopiert in den Bibliotheken und Archiven von Aarau (Kantonsbibliothek), Bremgarten, Eichstätt, Einsiedeln, Luzern, Morschach, München, Sarnen, Zug. Stadt- und Pfarrarchiv von Zug sind leider schwer benutzbar, weil keinerlei Veröffentlichungen über ihren Bestand, z. T. nicht einmal handschriftliche Verzeichnisse vorhanden sind. Die Abschrift von Gretsers Fronleichnamsdialog und Bruder Klaus-Drama, die Herr Dr. P. Emanuel Scherer in Sarnen bei der Mitarbeit an Durrers ungemein wertvollem Sammelwerk über Bruder Klaus aufs gewissenhafteste anfertigte, stand mir beständig zur Verfügung. Besondere Unterstützung fand ich in den Klöstern Einsiedeln und Engelberg. Ich nenne vor allem einen Namen mit tiefer Dankbarkeit: Dr. P. Edmund Brosy, Professor und Stiftsbibliothekar in Einsiedeln.

I. Johannes Mahlers Leben.

Von Mahlers Leben waren bisher nur der Beruf und drei unsichere Daten bekannt, ich war somit für die Gewinnung biographischer Nachrichten ganz auf die Archive von Zug und Bremgarten angewiesen, und auch da ist das Material sehr spärlich. Die Ratsprotokolle von Bremgarten fehlen für die Jahre 1592—1674[1]), und in diese Lücke fällt die Tätigkeit Mahlers in der Stadt; das älteste erhaltene von Zug beginnt mit dem Jahre 1627, die frühern liegen im See. Eine ausgiebige Quelle war fast einzig das Zuger Protokoll von 1627—1629; immerhin bleiben auch diese Angaben, entsprechend dem Charakter eines Ratsprotokolles, auf äußere Vorgänge beschränkt und lassen erkennen, daß die früheren Jahrgänge kaum Wesentliches geboten haben würden. In Zug zog ich daneben noch Nachrichten aus dem sogenannten Amtsbuch, einem Protokoll der Geschenke des Rates, der Pfründenvergebung, der Abgaben der Geistlichen usw., aus den Notizen des Pfarrhelfers Wickart über die Zuger Geistlichen, aufbewahrt im Pfarrarchiv Zug, und aus Aufzeichnungen lokalhistorisch interessierter Privater. In Bremgarten fand ich Mahlers Namen bloß zweimal verzeichnet, im Totenrodel und im Stadtbuch[2]); das letztere hat ungefähr die Bedeutung des Zuger Amtsbuches.

Weder Mahlers Geburtsdatum, noch dasjenige seiner ersten Anstellung in Zug konnte ich feststellen. In den Notizen von Herrn Lehrer Aschwanden ist er 1612 als Sekretär und Organist verzeichnet, in Wickarts Verzeichnis 1618 als Organist, doch ist leicht denkbar, daß eine Verwechslung mit Hans Jakob Mahler vorliegt, an den 1608 zuerst eine Pfründe vergeben wird; ich erwähne ihn später noch. Übereinstimmend wird Mahler 1620 als Kaplan auf der Schwarzmurerpfründe erwähnt. Im Amtsbuch begegnet er zuerst in der folgenden Eintragung: „Uff den 6 Julli a. 1624 ward Vatter Marti der Capuziner und Herr Hanss Maler

[1]) Merz, Die Inventare der aargauischen Stadtarchive, S. 46.
[2]) Merz, S. 47, Nr. 93 und S. 45, Nr. 26.

fürgstellt und Jederem starkh zugsprochen dass sy uff der Kanzell sich dess Regiments gschäffts müessigen, who nit werd man ander brediger bestellen und welle manss von Inen gar nit lyden wie solches wässen über min he. (Herren) zu haben.“ Die Situation ist klar. Mahler war mit der Amtsführung der gnädigen Herren nicht einverstanden und übte von der Kanzel herab Kritik an ihr. Es scheint eine unruhige Zeit gewesen zu sein. Ein Jahr vorher war Pfarrer Huwyler vom Rate verwarnt worden, er solle „fürderlich rüewig und flyssiger sein darmit min herren nit ursach nämen müessendt andere mitel und pfarherren zu suochen die dugentlicher alss ihr sich haltendt“; zugleich wird er zu Kosten verurteilt und ihm im Januar 1624 wegen ständiger Klagen die Pfarrei gekündigt. Im Gegensatz zu ihm hat Mahler wenigstens vorübergehend die Mahnung beherzigt. Im Januar 1627 hat sich der „Ererwirdig herr hanss Maler“ mit dem Schulmeister der Lateinschule unterredet, und sie haben sich anerboten, „Ihr best zuo tuon“. Der Rat beschließt, ihnen die Schule anzuvertrauen, „der wyll man einmall ein glägenheit noch ander qualifizierter persones an der handt“. Mahler gilt also jetzt nicht nur als gelehrter, sondern auch als tüchtiger, vorbildlicher Mann, dem man gerne die Jugend anvertraut. Der Rat zeigt sich bald dankbar; im Frühling des gleichen Jahres läßt er Mahlers Pfrundhaus ausbauen, läßt das Pfrundurbar in Luzern durch den Gesandten auslösen und den Hausrat „justieren und uff ein nüwes jnfäntieren“. Zwei Jahre vergehen. Unterm 21. April 1629 steht im Protokoll: „Dess Herr Malerss und syner bredig die er ahn Zinstag gethon wardt erkhandt; dass Hauptmann Wickhart mit Imme alless ernsts reden solle dass er derglichen sachen sich müessigen und bescheidenlicher bredige und min ge. he. (genädigen Herren) solche sachen anzeigen sölle, und die Knaben so Ihn der fasten gespilt söndt über achtag fürgstelt und abbüest wärden.“ Am 5. Mai werden die Knaben vorgeführt; sie gestehen, daß sie „drogget“ haben — der Ausdruck ist heute in Zug nicht mehr bekannt — worauf die Angelegenheit drohend auf den nächsten Ratstag verschoben wird und damit erledigt ist. Eine genaue Bezeichnung von Mahlers Vergehen findet sich nirgends, was sehr bedauerlich ist. Wir können die Gründe nicht ermessen, die Mahler wiederholt in Gegensatz zum Rat brachten, und die so wünschbare Erhellung seines Charakters bleibt uns versagt. Aus dem Protokoll geht einzig hervor, daß er die den Geistlichen vom Rate gezogenen Grenzen

übertreten und wenig „bescheidenlich“ Geschäfte selbst und offenbar von der Kanzel herab erledigt hat, die in die Kompetenz der gnädigen Herren fielen. Nachdem öffentliche Kritik nichts gefruchtet hat (1624), erledigt er jetzt einfach selber, was ihm die Ratsherren nicht recht machen.

Über den weiteren Verlauf der Angelegenheit ist gar nichts bemerkt, vom Ausgang gibt aber mittelbar ein Ratsbeschluß vom 25. August des gleichen Jahres 1629 Kenntnis. Mahlers Pfründe wird an „Herrn Bartlome Keysser, pfarher zu Urseren“ vergeben, die Organistenstelle „Jacob Twärenbold, unsserm Burger so zu Uri Schuolmeyster und Organist“ versprochen. Über die Schule soll später beschlossen werden. „Mit allem Ernst ist einhällig erkhandt.“ Diese Schlußformel ist äußerst selten und bezeichnet offenbar ein gewichtiges und dauerhaftes Wort der Herren. Eine Woche später wird Mahlers Wochenbesoldung dem Stellvertreter zugesagt und eine Kommission bestimmt, die Bücher wieder aufzutreiben, die er „ussem gwelb“ mitgenommen oder verliehen hat. Am 22. September wird beschlossen „einmal der oberkeit zu Münster (der Ortsname ließ sich nicht mit Sicherheit entziffern) zu zeschriben dass man sich achtag bedänke ,und who müglich wärde man jnen wilfaren; darüber den Herren berichten dass einmall Imme die ein pfruondt solle offen ston wan ehr kommen welle; doch ist (soll) dem herr maler achtag sin alte pfruondt offen bhalten sein, wan ehr kommen und umb gnodt bätte; who nit welle man seiner nüdt mehr.“ Mahler hat sich offenbar davongemacht und dann eine fremde Behörde gewonnen, die nun für ihn eintritt. Der Rat gestattet ihm, nach einem dehmütigen Kniefall da wieder anzufangen, wo er vor bald 20 Jahren als junger Mann begonnen hat. In der nächsten Sitzung liegt ein Schreiben „malerss“ vor, „dass gar demütig und pitlich ist“, worauf erkannt wird, „dass man Imme ein Erlich testimonium gäbe und siner Schulden halben uffhalte so lang müglich“. Am 6. Oktober wird ihm der „abscheidt“ erteilt; gleichzeitig wird Twärenbold als Organist und Schulmeister definitiv gewählt, und damit sind auch die bisher Mahler noch reservierten Ämter vergeben. Zwei Monate später hat sich der Rat noch einmal mit Mahler zu befassen; ein Hauptmann Joss klagt „etlicher Reden halben so betrewlich über Imme he. maler ussgossen“. Ein voller Beweis, daß es sich um unsern Mahler handelt, fehlt immerhin; das Protokoll bricht mitten im Satze ab, ein Beschluß ist nicht vorhanden.

Damals war Mahler bereits in Bremgarten. Am 25. Oktober 1629 ist „Herr Johann Mahler pürtig von Kohm gewessner organist, Caplan unnd Schuolmeister zuo Zug uff sein undertheniges piten hin zuo einem Seelsorger uff- unnd angnommen worden; allsso sol er dieselbig seine unvertruw Pfruondt, nach der Dotation unnd Stifftung vlyssig versehen, unnd darüber inzogen unnd exemplarisch leben, dinnre stadtzhuoni globt, unnd derby versprochen: welle die Schuol thäglich »soviel Imme ye müglich« bsuochen, unnd ordnung schaffen, das die liebe Jugent wol instruiert unnd geleret, ouch in der abforcht ufferzogen werdind." Am 30. Mai 1634 steht im Totenrodel: „discessit ex hac vita R. D. Joannes Maler Parochus in Bremgarten." Ein Anhang der Aarauer Handschrift des „Bruder Klaus" sagt, Mahler sei in der Hauptkirche vor dem Seelaltar begraben worden. Die Kirche ist inzwischen mehrmals renoviert worden, 1899 wurde ein neuer Boden gelegt, und schon damals war das Grab nicht mehr vorhanden. Zwei alte Grabplatten stammen vielleicht daher, ihre Schrift ist aber vollständig ausgetreten.

Mahlers Alter läßt sich nicht feststellen und, da keine sichere Nachricht über seine erste Anstellung besteht, auch kaum abschätzen. Stimmt das Datum 1612 für den Antritt der Sekretär- und Organistenstelle, so wäre die minimale Altersgrenze bei seinem Tode etwa 44 Jahre. Doch selbst diese Festlegung nur der einen Grenze ist ganz unsicher.

Das Bild des Mannes wird aus diesen rein tatsächlichen Überlieferungen nicht klar. Sicher war er ein lebhafter Geist, den die durch Priesterrock und Bürgerpflicht gezogenen Grenzen im Ausleben seiner Kraft behinderten. War was dem Rate mißfiel wirklich verwerflich? Es kann heute kaum mehr entschieden werden, ob die Behörde sich zur Wehr setzte gegen einen zeitweilig haltlosen und willensschwachen Menschen oder gegen einen starken, heißblütigen Mann, den sein Temperament innerlich nicht anerkannten Grenzen gegenüber übermannte. Daß sich daneben in Mahler hohe Intelligenz und Arbeitskraft paarten, geht aus mehreren Überlieferungen hervor. Wickart zitiert ihn nach einer unbekannten Quelle als „vir christianissimus et in historia Ecclesiastica versatissimus". In Zug wird nach seinem Wegzug sein Platz von zwei Nachfolgern eingenommen, die zusammen seine Arbeit übernehmen, und auch in Bremgarten erwartet man, daß er neben dem geistlichen Amt in der Schule „Ordnung schaffe".

Gerade letzteres zeigt, daß Mahler in der Schule bis zuletzt volle Arbeit geleistet hatte. In den Dramen finden sich die Belege, daß er Bildung und Gelehrsamkeit, natürlich in theologischem Rahmen, sehr hoch schätzte und ihr eine Kraft zusprach, wie ein Jahrhundert zuvor die Humanisten.

Mein herr, zwei ding betracht ich wol,
die dan der herr auch mercken sol,
Dass ein gelehrt und frommer Man
niemalen sich betrüeben khan.

— — — — — — — —

Es ist ja wahr, das (dass) Kunst weyssheit
gibt manchem grosse mennlichkeitt
In allem Zufahl, Tag und Nacht. (St. II. 7.)

Nur ein klarer und freier Kopf, und nur ein von der Renaissance der Gegenreformation stark erfaßter Weltgeistlicher war einer solchen Einstellung fähig. Daß Mahler in Bremgarten versprechen muß, eingezogen und exemplarisch zu leben und sein Amt fleißig zu versehen, charakterisiert keineswegs die Einschätzung seiner Persönlichkeit; diese Forderungen sind enthalten im Amtsgelübde, das jeder Priester beim Amtsantritt zu leisten hat, und begegnen in den Protokollen häufig. Hingegen fällt auf, daß er geloben muß, die innere Stadtgrenze in irgend einer Beziehung zu respektieren, und wie genau der Schreiber ihn durch Wiedergabe seiner eigenen Worte zur Erfüllung seiner versprochenen Aufsicht und Mitarbeit in der Schule verpflichtet. Auch hatte ihm der Rat von Zug ja Schulden zu stunden. Mit Ausnahme von dieser beiläufigen Bemerkung aber sprechen die Beschwerden in Zug vom Dreinreden in Ratsangelegenheiten, und nie wird er, wie Huwyler, ermahnt „dugentlicher" zu leben. So wissen wir nur, daß Mahlers heißes Blut manchmal mit seiner Zunge durchging und daß man sich gerne eine Sache von ihm zweimal versprechen ließ. Das letztere besonders bezeugt, daß es Zeiten gab, in denen er haltlos, mit unterlegenem Willen seinem guten Ich zuwiderhandelte; die Bewertung der Gründe aber, die seine Auflehnung gegen die weltliche Gewalt veranlaßten, ist nicht mehr möglich.

Es ist interessant zu sehen, wie Mahler unter den dichtenden Geistlichen seiner Zeit auch darin Genossen hatte. Zurflüe z. B., der Verfasser eines „Bruder Klaus", fällt beim Rat von Luzern in Ungnade und wird wieder aufgenommen, und später wird ihm die Pfarrei Sarnen entzogen; auch ihm werden von der Obwaldner Regierung Schulden nachgelassen. Schertweg, der Verfasser des

„Bigandus“, wurde mehrmals seiner Stellen enthoben, weil er sich den Zölibatsbeschlüssen widersetzte. Es war eine schwere Zeit der Neuorientierung, die manchen geraden und vorbildlichen Charakter wie Schertweg in seltsame Konflikte brachte.

Etwas fehlt ganz in allen Protokollen, eine Erwähnung von Mahlers künstlerischer Betätigung. Es scheint, daß der damalige Rat nicht sehr kunstfreundlich und kunstverständlich gewesen ist, denn es begegnet auch sonst kein einziger Beschluß über Kunstangelegenheiten. Der „Bruder Klaus“ und der „Sankt Stanislaus“ werden Mahler von den Kopisten zugeschrieben, und ihren übereinstimmenden Aussagen darf sicher vertraut werden. Den „Sankt Oswald“ hat er nach Wickarts Notiz 1630 verfaßt. Daneben begegnen traditionelle Aussagen in Zug, deren Quellen nicht aufzudecken sind, die sich aber, mit einer Ausnahme für den „Oswald“, mit den ersten Nachrichten decken. Den „Bruder Klaus“ setzt Jakob Bächtold „zwischen 1610 und 1620“ an; die Quelle dafür, Eichorns Biographie, erschien zuerst lateinisch 1613, deutsch 1614, und es ist Grund vorhanden zu der Annahme, daß Mahler eine deutsche Ausgabe benutzt habe. Damit ist der terminus a quo gegeben, 1614, und nicht viel später, angeregt durch die neue Lebensbeschreibung des Heiligen, etwa 1615 wird das Spiel entstanden sein. Der „St. Stanislaus“ ist 1620 in Zug aufgeführt worden. Den „St. Oswald“ hat Mahler in Zug begonnen und mit nach Bremgarten genommen, oder er ist ein Heimwehstück, mit dem er in Zug düstere Ratsherrenstirnen zu glätten hoffte. Diese aus äußern Angaben sich ergebende Folge wird durch die Form der Dramen nachdrücklich bestätigt.

Am Schluß einer der erhaltenen Kopien des „Bruder Klaus“ hat der Schreiber den Dichter charakterisiert. Es ist die einzige Nachricht über Mahler außer den Protokollen, die einzige auch, in der mit der Schilderung seines Äußern ein Gesamtbild seiner Persönlichkeit zu geben versucht wird, was sie uns wertvoll macht. Daß der Schreiber den Dichter hoch einschätzte, beweist schon das Kopieren des Dramas, und so mag er auch etwa zu laut gesungen haben, wie das „gross Lob“ zeigt, das er beim Weggang von Zug „merytiert“ haben soll.

Der veil Ehrwürdig geistlich herr
Herr Joann Mahler voll der leehr,
helffer in Zug und Organist,
war diser Sachen Concepist.

In Zug hat er sich exhibiert
und darbey gross Lob merytiert,
Ein Poet war er so geistrich,
dass man nit bald fand seiness glich,
Ein prediger so woll beredt,
alss man deren einen finden wet,
kurtz, mager, rohn, ernsthafft von gsicht,
und sonst in alle sätel gricht,
Starb zuo bremgarten in der statt,
wo man Ihn auch begraben hat,
In der haubtkirchen seiner pfar,
vor här glich bey dem seel altar.
Verlich im Gott die ewig Ruoh,
frid, frewd und selligkeit darzuo.

Das Bremgartener Protokoll bezeichnet Mahler als Bürger von Cham. Ob es zu dieser Zeit in Cham Mahler gab, ist nicht mehr festzustellen, denn 1660 brannte der Pfarrhof ab mit allen Taufbüchern und Bürgerregistern; später findet sich das Geschlecht nicht mehr, es ist vielleicht, wie eine ganze Anzahl von Chamer Bürgergeschlechtern, im Anfang des 17. Jahrhunderts der Pest zum Opfer gefallen. Cham war bis 1798 eine Vogtei von Zug, und wenn das Geschlecht nicht ein alt-zugerisches ist, so muß es sehr früh zu Bedeutung und zum Bürgerrecht der Stadt gelangt sein. Schon 1527 wird ein Martin Maler als Spitalvogt erwähnt, in einer Ratsstelle also, die nur an Bürger vergeben wurde. 1621 stirbt ein Rudolf Maler[1]). In der Mitte des 16. Jahrhunderts wirkte der Maler Oswald Mahler, „einem alten bürgerlichen Geschlecht in Zug entsprossen“[2]). Zu Anfang des 17. Jahrhunderts blühte die Familie, drei Zeitgenossen des Dichters sind Geistliche. Ein R. D. Wolfgang Mahler wird 1610 erwähnt, Nicolaus Mahler ist 1629 Pfarrhelfer in Schwyz, und Johann Jakob Mahler, in den Aufzeichnungen Privater viel verwechselt mit dem Dichter, wird 1608 Helfer auf der Jakobspfründe, 1621 Pfarrer in Morschach, 1642 Sextar des Vierwaldstätter-Kapitels und stirbt 1651. Im Jahrzeitbuch der Pfarrei Morschach kommen mehrere Mahler vor; der Zuger Rat hat laut Protokoll 1612 und 1630 mit Laien dieses Namens zu schaffen, und ein Mahler spielt 1620 im „St. Stanislaus“ mit. Die Mahler waren somit ein in jener Gegend verbreitetes Geschlecht, das zu Anfang des 17. Jahrhunderts mehrere geistig bedeutende Vertreter unter der Geistlichkeit zählte.

[1]) P. A. Wickart, Die Geschlechter der Stadt Zug, S. 323.
[2]) A. Weber im Schweizerischen Künstlerlexikon, Bd. 2, S. 304.

II. Die Texte.

1. Die Überlieferung der Texte.

Keines von Mahlers Dramen hat es zum Druck gebracht, und von keinem ist die Originalniederschrift des Verfassers erhalten.

Das Spiel vom Bruder Klaus ist vorhanden in zwei Handschriften. Die erste gehört zur alten Zurlaubenschen Familienbibliothek auf der Aargauischen Kantonsbibliothek (Ms. Z. 54 q.), ein lederner Quartband. Der vollständige Titel lautet: „Das wunderbarliche Leben, grosse Buss- und Wunderwerck, auch seligen Tod des vielseligen Einsiedlers Br. Klausen von Flüe, Landammann zu Underwalden ob dem Wald und Was sich zu seiner Zeit mit dem 7 Jährigen Zürich-Krieg, mit der Cron Franckreich, dem Hauss Oesterreich, Herzog Carl auss Burgund, denen Stätten Freyburg und Solothurn, und gemeinen Eidgnossen zugetragen, bey offenlichem Schau-Platz vorgestelt und mit grossem Lob erwisen etc. etc. Durch den Wohlehrw. und wohlgel. Herrn Herrn Johann Mahler diser Zeit Helffer und Organist zu Zug den 26. July, 1674. Geschriben durch mich Beat Jacob Ant. Hiltensperger, buchtr. Zug. 1761." Der Titel ist sorgfältig und übersichtlich in roter und schwarzer Tinte ausgeführt, wohl kaum vom Schreiber selbst, der dann nur mit eigner Hand die letzte Zeile beigefügt hat: Geschriben durch mich . . . 1761. Der ganze Text ist gut und rein geschrieben, aber wenig übersichtlich. Es sind 6016 Verse.

Schon Jakob Bächtold[1]) hat darauf hingewiesen, daß der 26. Juli 1674 das Datum der Fertigstellung der ersten Kopie ist. (Rochholz in seinem Buch über die Schweizerlegende vom Bruder Klaus zitiert viele Stellen aus dem Spiel und setzt 1674 als Entstehungsdatum.) Von diesem ersten Schreiber stammen auch die etwas hochtönenden Verse am Schluß:

Nun ist dass werkh nach meim Intent
den 26. tag Julj vollendt,

[1]) Literaturgeschichte, Anmerkungen S. 113.

alss tausent und sechsshundert Jar
sibentzig vier die Jarzall war,
Der ewig Gott werd darumb geehrt,
In Bruoder Clausen hie und dert.

Die nächste Seite bringt das Porträt des Verfassers, die einzige Nachricht über Mahlers äußere Gestalt (s. S. 17/18). Es folgt eine Charakteristik des „erschrökhenlichen Fürst Hertzog Carlin uss Burgund" in Prosa; sie enthält das allgemeine Bild des Herzogs und die Beschreibung des Prunkes bei dem Friedensmahl zu Speyer und stammt wörtlich aus Stumpfs Schweizerchronik, 3. Buch, Cap. 110. „Suma disess fürsten pracht wass kein Mass, ich hab ess zuo verwunderung müessen uf dass kürtzest berüehren, damit du bey seinem ussgang erkennest, wie der allgüetige Gott allen pracht und hochmuoth, so dessen gnuog ist, gewaltigklich stürtzen kan, dass solcher verschwint wie dass blüemlin uf der heiden." So schließt die Beschreibung, und in 6 Versen wird beigefügt, daß trotz aller Pracht Karl den Eidgenossen erlegen sei. Diese Abschrift hat Hiltensperger vorgelegen. Nach dem Titel zu schließen nahm er selber 1674 als Zeit der Abfassung an und glaubte wohl das Original vor sich zu haben. Die Daten von Mahlers Leben waren ihm unbekannt.

Weiter folgt noch eine „Trew hertzige warnung an ein hoch lobliche Eytgdnossschafft", eine Mahnung zur Einigkeit, in 36 Versen. Von einer spätern Hand stammen noch zwei lateinische Notizen. Am untern Rand des Titelblattes steht: „Auctor hujus libri obiit Bremgarti sepultusque fuit illic in barochiali Ecclesia ante aram animarum; vide de ejus meritis et morte finem hujus operis." Und über den biographischen Versen steht der entsprechende Hinweis: „Ad honorem auctoris et de ejus obitu."

Das zweite Manuskript liegt auf der Stiftsbibliothek Einsiedeln als Msc. 1704. Es wird ein einziges Mal erwähnt von Morel im Geschichtsfreund Bd. 23, S. 231. Morel kannte aber von Mahler nur den „St. Stanislaus" und konnte die Herkunft des Spiels nicht erkennen. Es umfaßt 223 Quartseiten und ist betitelt: „Comoedia oder Schauw-Spihl über dass Leben dess sl. Bruder Clausen von Flüeh, copiert von Johann Georg von Rickenbach, Arthensi p. t. Caplan in Sewen Suitij im Jahr unnsseres Heyls 1714." Am Schluß folgt der Prosa-Anhang aus Stumpf; er stand also wohl bereits in der Kopie von 1674 oder gar im Original, und darauf fußen sowohl das Einsiedler wie das Aarauer Exemplar. Im Einsiedler Text

fällt auf das Fehlen des Personenverzeichnisses vor jeder Szene und der meisten Anweisungen über Musikeinlagen; die Kopie wurde sicher nicht im Hinblick auf eine Aufführung angefertigt. Dagegen zeigt sich die Tendenz, manches durch klarere Fassung der Anmerkungen oder Hinzufügung eigener zu verdeutlichen. Nach den wenigen einleitenden Versen auf der Tagsatzung spricht Klaus „noch volgende wort ohne reymen", die traditionellen Warnungen, 9 Punkte in Prosa, die im Aarauer Text fehlen. Einige Szenen sind dagegen kürzer in der Einsiedler Fassung, es fehlt die Episode der zwei frommen Arbeiter (III. 4), die letzte Strophe des Engelliedes (III. 5), Predigt und Gesang bei der Weihung der Kapelle (IV. 1), die Rede des alten Eidgenossen (IV. 2), die Vorbereitung des Schmauses (IV. 11), die zweite Strophe der Engel (V. 6). Besonders die lehrhaften Reden sind in der Einsiedler Handschrift angenehm beschränkt; es scheint mir wahrscheinlich, daß der Text darin dem Original näher steht und die Aarauer Fassung Zugaben von Hiltensberger enthält.

Auf ein drittes Manuskript machte mich Dr. J. H. Hess aufmerksam, und Dr. P. Ignaz Hess, Stiftsarchivar in Engelberg, überließ mir in zuvorkommender Weise seine Notizen darüber. Das Stück war noch im Jahre 1907 im Besitze von Dr. Etlin in Sarnen, ist aber in seinem Nachlaß nicht mehr aufzufinden. Es wurde geschrieben im Jahre 1663 und stellt eine getreue Kopie des Mahlerschen Stückes dar. Die kurze Inhaltsangabe der einzelnen Akte stimmt vollkommen, ebenso das Personenverzeichnis, in dem nur wenige Nebenpersonen fehlen, was leicht zu erklären ist, da das Verzeichnis im Spiel fehlt und bei der Lektüre angefertigt wurde. Beigefügt ist die Beschreibung von Macht und Reichtum Karls des Kühnen aus Stumpfs Chronik. Dieser Text hat somit dem Schreiber der Kopie von 1674 vorgelegen, und er hat daraus den historischen Anhang übernommen, oder aber den beiden Kopien liegt ein gemeinsames Manuskript zu Grunde, dem bereits der historische Anhang beigefügt war. Die Überlieferung des Oswaldspieles wird zeigen, daß mit einiger Wahrscheinlichkeit geschlossen werden darf, die Beigabe stamme schon von Mahler, und die stoffliche Untersuchung des „Bruder Klaus" wird die Vermutung wesentlich verstärken.

Die Obwaldner Handschrift hat noch mehrere andere Beigaben: Ein Brustbild des Seligen (Federzeichnung), die Legende von der Herkunft der Unterwaldner, das Lobgedicht Glareans, eine

kurze Lebensgeschichte Bruder Klausens („diss hab ich uss Joachim Eichorn genomen"), „ein schön nüw weltlich lied von alle Pänden (Landen, Ländern?) der Wält", Episoden aus Chroniken, eine Aufzählung eidgenössischer Schlachten und Mandate, Notizen über den Zürichkrieg, den Burgunderkrieg, die Reisläufe und chronikalische Notizen über die acht alten Orte, Basel und Freiburg.

Heute sind nur noch die Kopien von Rickenbach und Hiltensperger vorhanden.

Das Spiel von Sankt Stanislaus ist erhalten in einer einzigen Handschrift der Stiftsbibliothek Einsiedeln (Msc. 1050). Es ist ein Pergamentband, die Bezeichnung der Akte, Szenen und Personen in großer Schrift und wie die Verszahlen und Anmerkungen in roter Tinte, was zusammen mit der klaren, festen Handschrift ein übersichtliches Bild ergibt. Ein Titel fehlt ursprünglich und ist erst von Morels Hand vorgesetzt. Es sind 4409 Verse

Dem Spiel vorangestellt ist ein genaues Verzeichnis der Rollen mit den Namen der Spieler bei der Aufführung in Zug. Ich gehe näher darauf ein bei Betrachtung der Bühnenwirkung, Seite 78 f. Geschrieben ist die Kopie von einem E. A., und zwar — wie Morel bereits in einer Randnotiz bemerkt — in Einsiedeln. Mitgespielt hat nämlich nach dem Verzeichnis der Darsteller ein „J. J. Wyssenbach jetzund hie Cantzler". Weissenbach war von 1635—1658 Kanzler, d. h. Vorsteher der Schreiberei des Stiftes Einsiedeln[1]), und er selbst ließ wohl das Stück durch einen seiner Schreiber kopieren oder wußte zum mindesten davon; die Angaben sind somit unbedingt zuverlässig. Die Initialen des Schreibers lassen sich nicht mehr deuten.

Die zwei erhaltenen Akte des „Sankt Oswald" sind eingebunden in den Sammelband M 132 der Stiftsbibliothek Einsiedeln; ich habe davon eine Kopie genommen. Es sind 1987 Verse. Auf das Schicksal des Textes muß ich, der vielen falschen Beurteilungen wegen, kurz eingehen.

Im August 1860 übersandte Pfarrhelfer Paul Anton Wickart (1816—1893) das Spiel Morel nach Einsiedeln mit den Worten: „Ich bin gestern so glücklich gewesen, die Comödie vom hl. Oswald, von der ich Ihnen früher erzählte, aufzufinden, und habe die Erlaubnis erhalten, sie Ihnen zu schicken. Benutzen Sie dieselbe nach Ihrem

[1]) Ringholz, Der Kalender S. 144; Henggeler, Zuger Konventualen S. 18.

Wohlgefallen. Sie werden das Stück im Buch leicht finden, ohne daß ich eine nähere Angabe mache. Nach Tradition soll die Comödie vor der St. Oswaldskirche öffentlich aufgeführt worden sein und zwei Tage gedauert haben."

Für uns geht daraus hervor, daß der Text in einen Sammelband eingebunden war, ferner wurde Morel mit der traditionellen Überlieferung bekannt, die durch die Jahrzahl über dem Titel gestützt wurde. Das Spiel wird dann zuerst 1861 von Morel öffentlich erwähnt[1]) als „ein Drama von 8000 Versen von unbekanntem Verfasser, das vor dem Bau, oder bei der Einweihung der St. Oswaldskirche in Zug im Jahre 1480 oder 1485 gespielt wurde und zwei Tage dauerte. Das Stück hat nämlich zwei Teile, jeder von fünf Akten." Als Verfasser vermutet Morel den Pfarrer Eberhard, der im Spiele selber auftritt. 1863 ließ Morel die zwei letzten Akte durch H. A. Keiser in Zug kopieren, — die Argumente sind dabei unrichtig hinter die Akte gestellt worden, die sie einleiten[2]) — am 13. Dezember 1866 sah er die Kopie selber durch, ohne das Original noch in Händen zu haben, und setzte darauf seine Entstehung in den Nachträgen von 1868[3]) in die Mitte des 16. Jahrhunderts. Das Datum 1485 bezeichnet lediglich die Vollendung der St. Oswaldskirche. Schon 1866 verzeichnet auch Bonifaz Staub das Spiel[4]), und es wird dann mehrmals erwähnt, ohne Kenntnis von Morels Nachträgen und des Textes selber, die falschen Angaben von 1861 werden einfach abgeschrieben, so von Berger 1886[5]), von A. Wickart 1893[6]), Anna Ithen 1897[7]) und Ed. Spörri 1923[8]). Jakob Bächtold setzt es in der Literaturgeschichte ans Ende des 16. Jahrhunderts.

Zuerst 1875 bei Keiser[9]) wird daneben auch ein anderes Oswaldspiel erwähnt. In dem handschriftlichen Verzeichnis der

[1]) Geschichtsfreund, Band 17, S. 82/83 und 134.

[2]) Daß sie davor gehören, geht aus dem Wortlaut mehrfach hervor. Eine Nachstellung der Inhaltsangaben kommt allerdings, wenn auch nicht in der schweizerischen, in der deutschen Barockliteratur auch vor, besonders bei Gryphius, der darin Hooft, seinem holländischen Vorbild, folgt. (Stachel, Seneca, S. 212.)

[3]) Geschichtsfreund, Band 23, S. 220 und 234.

[4]) Jahresbericht für 1866, S. 8.

[5]) Beiträge von Paul und Braune, Band 11, S. 420.

[6]) Neujahrsblatt S. 9.

[7]) Schweiz. Archiv für Volkskunde, Band 1, S. 124.

[8]) Zuger Neujahrsblatt für 1923, S. 3.

[9]) Jahresbericht 1874/75, S. 48.

Zuger Geistlichen von Paul Anton Wickart — es liegt auf dem Pfarrarchiv Zug — steht neben den biographischen Nachrichten über Johannes Mahler: „Schrieb 1630 d. Leben des hl. Oswald, Königs und Mart. aus Beda venerab. mit kritischen Anmerkungen. Im 2. Thl. cap. 17 berichtet er v. einer Grabschrift des Magist. Eberhard (e scriptis Magistri Grabstein): Hier lit begraben Herr meister Hans Eberhardt etc.“ Die beiden Stücke wurden streng auseinander gehalten, einzig Bächtold stellte auf Grund seiner Datierung die Frage, ob es sich bei dem Text wohl um Mahlers Spiel handle. Schon Wickarts Brief bezeugt, daß außer dem Spiel noch anderes sich in dem Band befand; in der Notiz spricht er von einem zweiten Teil mit Kapiteleinteilung, in dem sich eine historische Aufzeichnung über Magister Eberhard befindet. Daß es sich um den gleichen Band handelt, und daß auch ebenderselbe Morel vorlag, beweist wohl dessen Bemerkung am Rande des Vorworts zur Abschrift von Keiser: „Ein gut geschriebener Quartband, der im 2. Thl. auch Historisches enthält.“ Eine Stelle des Textes selber weist, wie ich glaube, auf den Anfang des 17. Jahrhunderts als Entstehungszeit, eine Oswaldaufführung der Luzerner Jesuiten von 1620 deutet schon die Anregung an, und ein genauer Vergleich der Motive und Stilmittel in den drei Dramen macht Mahlers Verfasserschaft zur Gewißheit. Ich gebe die Durchführung dieses Vergleiches, der natürlich der ganzen Untersuchung vorangegangen ist, nicht gesondert wieder, einige Analogien zeigen sich im Verlaufe der Arbeit.

2. Bruder Klaus.

I.

Nach der Einführung durch den „ersten Redner“ und nach dem Argument des ersten Aktes „kombt här für der guote Engel Cherubim, wie auch der böse Geist Dyscordia, dass ist Zwytracht, und Tempus, dass ist die Zyt.“ Discordia erhält von Cherubim die Erlaubnis den Eidgenossen zur Strafe Krieg zu stiften, dann meldet die Zeit der Krieg habe jetzt 7 Jahre gedauert, und der Discordia wird darauf befohlen in die Hölle zurückzukehren.

„Täll, Stauffacher und Erny uss Melchthal“ gehen durch das Land. Sie kennen ihre Nachkommen kaum mehr, Kleider und Sprache („wälsch“) sind ganz anders, die Leute faulenzen, geben um Geld ihre Freiheit, die sie ihnen einst in hartem Kampf er-

worben. Die drei beten zu Gott um Hilfe für ihr unwürdiges Volk, worauf ihnen ein Engel verkündet, Gott sende einen Propheten, folge ihm das Volk nicht, so werde es für die andern ein schrecklicher Spiegel. — Der politische Teufel schildert die Gegenmaßnahmen:

Polyticuss ist sonst mein nam,
ja trutz üch tüfflen allen sam,
Machiafälisch (Machiavellisch) fart mein gang,
Ich han mein sach im gmeinen schwang,
Mein wappen ist fyn bscheidenlich,
Subtyl, lieblich, [und] gantz adellich,
Ich mütz die laster also fyn,
dass sey anthuond der tugend schyn,
Hoffart heist mir ietz höfflich läben,
Ehrgyt nach guotem Namen sträben,
Gältgyt, dass namss ich sparigkeit,
So ist stälen ietz hausligkeit,
Ehe brächen heisst holdselig sein,
Voll sauffen ist ietz frölich fein,
Hass namset sich die Grächtigkeit,
Nüw Glauben ist spytzfündigkeit,
Ein grosse weysheit lügen heist,
Der Müssiggang sein Namen Weist,
Ein sytlich burgerss wandel ist,
fürsichtig der voll stäkhet list,
Der blodern und woll schwätzen kan,
Den han ich für ein besten man,
Bsonders wan er die fromen alten
von wyser meinung kan abhalten. (V. 358—381.)

Er geht an die Arbeit; die Eidgenossen sollen verweichlichen wie Hannibal „im welschen land". (I. 1.)

Tagsatzung von Bern, Luzern, Uri, Unterwalden und Zug. Es wird verhandelt wie in den Zürichkrieg einzugreifen sei. Nach Zugs Vorschlag wird „ein Zuosatz" zu den Parteien geschickt, damit sie einstweilen sich ruhg verhalten und eine Vermittlung ermöglichen (I. 2).

Niklaus von Flüe wird zum Krieg aufgeboten. Er tröstet seine Frau, denn ihm ist gewiß, daß kein Mann fällt (I. 3).

„Uss disem zug erhebt sich ein schimpf bossen von zween Soldaten, waghalss und foppenhänslin genant, und sind im reden etwass beurisch." Foppenhänsli läßt Waghals in eine Wasserspritze hineinsehen, unter dem Vorwand es sei ein Fernrohr, und verspritzt ihn. — „B. Clauss hat sich dise zyt gewaffnet, zücht

ietz zuo krieg.“ Er stimmt den Landammann um, der rauben und plündern will.

Bit herr landt aman zürnend nüt,
Sind änert dem bach auch noch lüt,
Man soll verachten keinen find,
Dan anderstwo auch kriegss lüth sind. (V. 750—53.)

Sie wollen auf Gott, nicht auf ihre Kraft vertrauen, und so in den Krieg ziehen (I. 4).

In Zürich berichtet der Hauptmann dem Schultheißen über das bedrohliche Vorstoßen der Eidgenossen. Ein eidgenössischer Trabant lädt den Schultheißen zu Unterhandlungen ein, und dieser folgt ihm ins Lager. Auf Berns Vorschlag wird Hugo von Montfort als Schiedsrichter bestimmt. Er verfügt, daß jede Partei der andern zurückgibt, was sie vor dem Krieg besaß. Alle sind einverstanden; Unterwalden mahnt besonders zu Wiederherstellung der Einigkeit, Niklaus von Flüe habe vor fremder Praktik gewarnt, die im Spiele sei. Die Parteien unterziehen sich und reichen einander die Hand (I. 5).

Nun fluchen die Teufel über den Frieden:

Nydthart:

Jetzt treyt der tausig donder här
Clauss frydlin macher, den hergotss Nar,
Der sälb öelgötz verstört mir alss.
o het Ich den schölmen beim halss,
Ich wet in leehren machen fryd
Und knütschen wie ein hammerschmid.
pfuy tusig tüffelss hass und zorn,
Ist mir der Schölm im herz ein thorn,
Wie muoss Ichss doch mit im zhand nän,
dass im verdienten lohn kön gän?

Wärchtig teüffel:

O Nydthart, Nydthart nit so wild,
unss andern tüfflen ess auch gilt,
Ess ist nit minder der baur Clauss,
die gnippete, gnapppete gady gauss,
Mit seim Maul gnappen biten, bäten
hat Ja dem krieg den halss abträten.
Nun aber biss drum nit verzagt,
wird unss wol bald in dkluppen[1]) gjagt. (V. 996—1013.)

[1]) Grobe Bezeichnung für die Hände.

Sie hoffen auf Klaus Einfluß zu gewinnen, wenn er zum Landammann gewählt wird. Zu diesem Zweck wird die Eitelkeit beschworen. „Eytelkeit springt härfür, tantzt, und singt den andren tüflen vor“:

1.

Ich komb har für getantzen,
Zuo fürdern unser schantzen,
Mit meim adelichen Cortesieren
thuo Ich die Junge narren welt verfüeren,
hochmuoth und Eitel Ehr die kützlend wol,
machend den Menschen aller sünd und laster vol.

2.

Mit singen und mit springen
kan ich dwält an mich bringen,
fin süesse liebe reden thuon ich geben,
und heiss nach grossen Ehr und ämbter sträben,
Mit Rychthumb frewd und Eitelkeit
Verschätz ich Ihnen samentlich die selligkeit.

3.

Durch frewd und lustbarkeiten
thuon ich die Jugend leiten,
Dan wollust, frewdt in schimpf und schärtzen
Ergetzt dass junge bluot, erquikht die härtzen,
Kein platz bey mir nit hat die trurigkeit,
Ich gib [all] (an) frewd und Ehr hin dselligkeit.

4.

Kombt här betrüebte hertzen,
Will wänden allen schmertzen,
last dkloster lüth in allem truren hangen,
Dass junge bluot sol alle frewd anfangen,
Mein liebe nâmbt an, läbt (mit) mir im lust,
Was nutzt dass junge Edle alter sust?

Mit ihrem „handbuob Eygennutz“ übernimmt die Eitelkeit die Verführung Klausens (I. 6).

Die Regierung von Obwalden beschließt, da Bruder Klaus die gestrige Wahl zum Landammann ausgeschlagen hat, ihn durch seinen Bürgereid zur Annahme einer Rats- und Gerichtsstelle zu verpflichten. Klaus weicht aus, er könne sich selbst nicht regieren und weder lesen noch schreiben und rechnen, doch fügt er sich aus Gehorsam (I. 7).

II.

Nach dem Argument läßt Cherubim den Streit der Eidgenossen mit den Fürsten, besonders den Schwabenkrieg, voraussagen, und gebietet der Discordia, diese in Einigkeit zu lassen. Nach Klausens Tod erst sollen sie zertrennt werden.

Die Eidgenossen stehen nach der Eroberung des Thurgaus vor dem Kloster Katharinenthal und sind einig — das zögernde Zug nach der Überlegung, man könne es als nunmehriger Herr des Landes ja wieder aufbauen —, das vom Feind besetzte Kloster anzuzünden. Klaus mahnt zur Schonung des Gotteshauses, der Feind ziehe noch heute ab.

Grossgünstig gnedig herren mein,
Ich bit durch Gott und Sant Cathrin
Ihr wellend dise that nit thuo,
dass gottsshauss lasend stan mit Ruoh,
Dan ich in warheit üch vorsag,
dass gwüss der feind noch heüt bey tag
Uffbrächen wird und zien darvon,
Drum bit ich land dass Gottsshuss stan,
Dan diss wär mer ein über muoth,
Vergiessend nit so leichtlich bluot,
Wyl sonst der find abwychen will,
so thüend Gott nit ein solch unbill. (V. 1420—31.)

Sogleich wird auch vom Trabanten der Abzug des Gegners gemeldet, worauf die Eidgenossen heimziehen. Zug läßt sich durch Unterwalden von Klaus erzählen, wie er schon im Zürichkrieg zum Frieden verholfen; alle mahnen, ihn zu allgemeinem Nutzen in Ämtern zu behalten (II. 1).

Die Teufel beklagen, daß ihnen Klaus im Kriege entwischt ist. Eigennutz „will ihn mit einem sakh der kein boden hat vexieren, und redt böss tütsch“:

ä samy Clauss du gugell mañ,
luog wass ich für ein kuten han,
Schlüff in dass sakh, machss loch am zopff,
so machst su gügüss mit dem kopf.

B. Clauss:

Jesuss von Nazareth ein könig der Juden †††.

Eygennutz:

Du herrgotss buob wass zaubrist da,
Jy dass ich dich nit zhuffen schla.
werchtigteuffel kombt mit einer rätschen B. Claussen
mit einer rätschen im gebet zuo vexieren.

werchtig teuffel:

Clauss bur ich will dir dienen woll,
zum bäten man auch lüten soll.

B. Clauss:

Herr Jesuss Christuss gsegne mich.

wärchtig teüffel:

Jy schlag der tausig donder dich. (V. 1534—45.)

In dieser Weise gehen die Versuchungen weiter. Eitelkeit und Eigennutz rühmen in Gestalt zweier Bauern den Reichtum, den Klaus als Landammann erwerben werde; Neidhart greift ihn mit Feuer an. Dann tritt Johann, Klausens Sohn, auf und erzählt, wie sein Vater auch während des größten Teiles der Nacht bete. Klaus schickt ihn zum Vieh, er selbst reutet Dornen aus. Da stürzen die Teufel sich auf ihn und werfen ihn unter Geschrei in einen Dornbusch. Der Schutzengel verjagt sie und führt in einer Rede an die katholischen Christen aus, wie Gott die Menschen quälen lasse, um sie in den Himmel führen zu können. Johann findet den Vater und fürchtet, er sterbe; er erwärmt ihn an einem Feuer und führt ihn dann heim (II. 2).

Ein armer Bauer klagt seinem Nachbarn, daß der Reiche sein Baumgärtlein, das er aus Armut nicht einzäunen lassen konnte, als Eigentum anspreche. Folgendermaßen schildert der Nachbar die Lage der Armen:

Wass will der ärm bald kauffen doch,
Ist dass nit ein grammigss Joch,
Ach gsächest nun wiess ist ein ding,
Schab, schind, lüg, trüg, blag, trükh und zwing,
dass gad ietz in dem gantzen land,
man hed huss: pfuch ess ist ein schand.
Ich bin auch öppen gsessen zgricht,
drum kan ich dir gän solchen bricht,
Ich sägss noch mer ess ist ein schand,
So gadss in üsem armen land,
Die Rychter nämmid gält und guot
und zfrässen, händ fyn guoten muoth,
Wer gid, der hed gwunness spyll,
der nüt hat zied den bösen stil,
und schry man, säg man wass man well,
der gält hat ist der beste gsell. (V. 1713—1728.)

Sie gehen Rat holen bei Niklaus von Flüe, dem gerechtesten und hilfreichsten Mann. Klaus rät, zuerst den Reichen um Verzicht

zu bitten, und wenn er nicht nachgibt, ihn vor Gericht zu laden. Der Reiche verhöhnt die beiden. Die Richter kommen eben vorbei, er gibt ihnen Geld, und sie versprechen, ihm das Land zukommen zu lassen. Eigennutz läuft während der ganzen Szene umher, freut sich des Ausgangs und kündigt die himmlische Rache an (II. 3).

Darauf folgt die Sitzung des Gerichts. Klaus amtiert als Fürsprecher der Armen. In der Urteilsberatung treten die drei Richter für den Reichen ein; Klaus erinnert sie an ihren Eid:

Dass red ich auss der Gwüssen mein,
Ihr möchtend woll bestochen sein. (V. 1953—54.)

Er sieht ihnen Feuerflammen aus dem Munde fahren und geht darauf weg. Nach Verkündigung des Urteils geht der Arme weinend ab, der Reiche lädt die Richter ein, um sich dankbar zu erzeigen. Eigennutz nennt dieselben Diebe, die in der Hölle büßen müssen. Vom Schutzengel wird Bruder Klaus ermahnt, die Rotte zu verlassen; er will nie mehr zu Gericht gehen (II. 4).

Während Klaus im Felde arbeitet, treten drei Männer vor ihn. Der erste verkündet ihm Erlösung von der Erdennot im 70. Jahr, der zweite übergibt ihm ein Banner „mit der Bärentatz" gegen die Teufel, der dritte ein Kreuz, das er „nach Christo" tragen soll. Daheim bittet Klaus seine Frau, ihn wegziehen zu lassen, sie, unter Hinweis auf die Kinder, will es niemals zugeben. Der Schutzengel ermahnt Klaus zu männlichem Streiten, und eine Stimme aus den Wolken zu Ergebenheit in Gottes Vorsicht. Klaus ist daraufhin entschlossen, die Einwilligung seiner Frau zu erflehen (II. 5).

Weil Frieden herrscht, ist Waghals brotlos, und doch wagt er aus Angst vor dem Galgen nicht zu stehlen.

Foppenhänslin:

Du heissest waghalss, wagss ein mall,
glaubst nit so thäts deim halss so woll,
Gsest nit wiess zablid wan manss hänkht,
wiess alss vor frewden umb här schwänkht.

Waghalss:

Loss Foppen hänslin, thuoss du voran,
wenss woll thuot [so] will ich mit dir dran.

Foppenhänslin:

Ich bin kein waghalss, du sotss thuon,
dein Nammen gibt dir solchess zuo. (V. 2173—2180.)

Foppenhänsli macht einen Vorschlag, wie sie zusammen Geld verdienen können. Waghals muß in Narrenkleidung vor einer Bühne die Trommel rühren, einen Taler Eintritt verlangen, zuletzt die Türe zubinden und mit dem Geld gen Konstanz ziehen, wo Foppenhänsli ihn erwartet. Waghals überlegt schon, wie er dann Foppenhänsli um seinen Teil bringen will, worauf Eigennutz die Zuschauer mahnt, gut aufzupassen wie es solchen Freunden gehe. Waghals erscheint im Narrenkleid mit der Trommel und steht öffentlich genarrt allein da (II. 6).

Bruder Klaus tritt im Pilgerrock vor seine Frau und bittet eindringlich, ihn ziehen zu lassen. Sie verweigert es sehr entschieden, macht ihn aufmerksam auf den Einspruch von Regierung und Freunden und erinnert ihn an das Eheleben vieler Heiligen. Klaus bittet Gott auf den Knien um Erleuchtung der Frau; sie stellt ihm die Hilflosigkeit seiner zehn Kinder vor und gibt schließlich, bitter klagend über die Ohnmacht ihrer Liebe, nach (II. 7).

Klaus nimmt Abschied von seinen Kindern, die ihn rührend bitten, bei ihnen zu bleiben oder sie mitgehen zu lassen.

Nyclauss der Jung:

Vatter wänd ihr in fläkhen gan,
Gältid ihr wänd mich mit üch lan,
Ich will gan skörblin mit mir nän,
Ihr müend mir dan läbkuochen gän.

Fraw Dorothea:

O hertz bewegst du dich noch nit.

B. Clauss:

O Gott umb dein gnad ich dich bit.

Dass meitlin:

ä müeterlin wass greinid ihr,
wer will üch thuon, ä sägidss mir.

Frauw Dorothea:

Der vatter will hin wäg myss kind.

Dass meitlin:

ä Vatter ney me biniss sind,
Der bölyma ist ufem wäg.

Wie er weggehen will, fallen er und Dorothea in Ohnmacht; der Schutzengel erquickt beide, Klaus zieht fort (II. 8).

III.

Argument.

Klaus kommt gegen Liestal, die Stadt steht rot wie in hellen Flammen. Ein Bauer mahnt ihn, nicht nach Burgund zu ziehen, die Eidgenossen seien Karl verhaßt. Klaus betet zu Gott und Maria um Erleuchtung. Im Schlaf verkündet ihm ein Engel, daß er ohne Speise leben werde; er zieht ihn mit einem Seil, damit er ins Vaterland zurückkehre „und beschneit ihn mit dem Messer". Neidhart wehrt sich dagegen, andere Heilige haben auch essen müssen; der Engel antwortet ihm, Gott sende Klaus als Propheten, die Länder vor den Gefahren des Teufels zu warnen, besonders vor der „Säctery" (III. 1).

Vier Jäger haben einen schlechten Tag und tun sich in fröhlicher Stimmung an Speise und Trank gütlich.

3. Jäger:

Auff, auff Ihr bosser redlich dran,
Ein herrliches gwild ich funden han,
dort in ein Dornbusch, ich will zerst druff,
dass selb erstächen auf ein hauff.
Sticht in ein hammen: lachend all, sagende süwiss fleisch, schwiniss und liniss he, he.
Dass hets, ist dass nit sauberss gwild,
so weiss ich nit wass jagen gilt.

4. Jäger:

Dass han ich gmeint du gaugell man,
dynss glichen ich nie funden han,
Wen einer glich woll halb todt wär,
So brächtist allwig etwass här,
Dass man gnuog darob lachen khan,
Na, lassiss ietz auch mit dir han.

3. Jäger:

Ja warum nit, na griffid zuo,
Ein jeder well dass seinig thuo.
Buob gib mir s bosthorn auch en klein. d fläschen.

Buob:

Botz latz wie macht der gsell ein gschrey,
Beed baggen voll und noch ein schlukh, wyl der ander
Ich glaub er gäb der fläsch ein trukh. sauft.

3. Jäger:

Du lapp ess hät mi darna dürst.

2. Jäger:

Da find ich noch ein bar dür würst,
Es will ein rächtss schlampodj gän,
Mir wänd ein guoten Calatz nän,
So mögend mir dan besser dran.

1. Jäger:

Du hammenstächer grifss fyn an,
wilss gwild nit warten so laufss fort,
Ich bin ietz an eim guoten orth,
Ess dürst mich ia ess glaubtss kein man,
See buob setz mir dass schräpf horn an.

In einem Busch finden sie Klaus und ermahnen ihn zur Heimkehr. Petrus, Klausen Bruder, von den Jägern benachrichtigt, kommt zu ihm; Klaus hört nicht auf ihn und bittet ihn, den Priester Oswald zu holen (III. 2).

Unterdessen klagt Stauffacher über die Uneinigkeit, Hoffart und Geldgier der jetzt lebenden Eidgenossen. — Petrus kommt zu Oswald, er führt ihn zu Klaus, und dieser gesteht dem Priester, er lebe seit 11 Tagen ohne Speise. Oswald befühlt seinen ganz abgemagerten Körper und rät zur Fortsetzung des wunderbaren Fastens (III. 3).

Waghals schleppt Holz, ist in bitterer Armut und zeigt sich allen jungen Leuten zur Warnung, daß sie ein Handwerk lernen. Er hatte gehört, daß Klaus Weib und Kinder verlassen habe, und gedachte ebenso zu tun, aber der Anblick des Einsiedlers hat ihn von dem Gedanken rasch wieder abgebracht. Foppenhänsli, als fremder Herr verkleidet, kommt des Weges und flucht, daß ihm niemand helfen wolle, wo so bald Reichtum zu erwerben wäre. Waghals gesellt sich zu ihm, kauft für sein letztes Geld Werkzeuge und Proviant, dann wollen sie gemeinsam an die Hebung eines Schatzes gehen. — Inzwischen unterhalten sich zwei Arbeiter während ihres Tagewerks über den Narren Waghals und über Klaus, das Vorbild des rechtschaffenen Mannes. — Waghals gräbt nach dem Schatz, Foppenhänsli macht sich mit Speise und Trank davon, tritt nachher wieder in der gewöhnlichen Kleidung auf und läßt sich von Waghals den Betrug erzählen (III. 4).

Klaus, zu oft von Menschen gestört, will wegziehen, aber vier Engel mit brennenden Kerzen mahnen zum Aushalten und versprechen ihre Hilfe.

1.

Unschuld und Grächtigkeit,
Einfalt und heylligkeit
handt gmeind und statt verlassen,
Man findt nit mer
trüw, zucht und Ehr
auff gmeinen markh und strassen.

2.

Hoffart und Eytellkeit,
faltschheit, unzüchtigkeit
findt man in stett und landen,
wer d fromkeit Ehrt,
zuo Gott sich kheert,
den macht die welt zuo schanden.

3.

Wie rächt thuost du daran,
Nyclauss o frommer man,
dass du die welt thuost meyden,
Gross trost und gnad
wirst han bey Gott
In kurtzen stryt und leyden.

4.

Diss orth ist dir bereyt,
all har nim ietz dein gleit,
suoch nit mer andre stellen,
Maria rein,
wir Englen gmein,
wänd stättig zuo dir gsellen.

Zwei Nachbarn spazieren am Feiertag zu Klaus und versprechen ihm eine Zelle zu bauen (III. 5).

Während Bruder Klausens Zelle gebaut wird, beschließt der Adel unter Erzherzog Sigmunds Führung die Schmach von Sempach zu rächen und die Bauern zu vernichten. Sigmund will den König von Frankreich zur Mithilfe bewegen, da er kürzlich vor Basel durch die Eidgenossen sehr gelitten hat (III. 6).

Bruder Klaus betet in der Zelle; die machtlosen Teufel streiten unter sich und beschließen dann, Sigmund und dem französischen König gegen die Schweizer beizustehen. Sie überfallen Klaus, die Mutter Gottes befreit ihn (III. 7).

Die Obwaldener Regierung beschließt, Bruder Klaus einen Monat bewachen zu lassen, weil viele Leute nicht glauben, daß er gänzlich ohne Speise lebt (III. 8).

Im französischen Kronrat wird beschlossen, den Eidgenossen ein Bündnis und Pensionen anzutragen; ihre Tapferkeit, die der König seit St. Jakob an der Birs kennt, soll ausgenutzt werden gegen Burgund und gegen Österreich, das nur zu eigenem Vorteil Frankreich gegen die Eidgenossen hetzt (III. 9).

„Hie zücht die Schiltwacht von B. Clausen Zell widrumb ab."

Cherubim sieht voraus, wie Habgier und Sittenlosigkeit durch das französische Geld in die Schweiz kommen wird. Er schickt die Zeit, Discordia loszulassen, damit die Eidgenossen durch Burgund gestraft werden. Wird aber Karl zu tyrannisch, so soll sie den Eidgenossen Zeit zu ritterhafter Gegenwehr geben. Er mahnt die Schweizer, sich Klaus zum Vorbild zu nehmen. — Von Bern, wo man über Klausens heiliges Leben und Prophezeien staunt, geht ein Bote mit Gaben für die Kapelle ab; Klaus soll um Frieden beten (III. 10).

IV.

Argument.

Der Bischof weiht in feierlicher Handlung Kapelle und Altar. Dann geht er zu Klaus in die Zelle und läßt sich über sein Leben unterrichten. Auf seine Frage, welches die höchste Tugend sei, antwortet Klaus: der Gehorsam, worauf ihm der Bischof gebietet, drei Stückchen Brot zu essen. Klaus bittet, ein Stück in drei Teile zu teilen, und versucht sie zu essen, wobei er unter Schmerzen in Ohnmacht fällt. Der Bischof ersieht daraus, daß er wirklich ohne Speise lebt, bittet ihn um Verzeihung und rät der Regierung, die Lehren des Mannes hochzuhalten. (IV. 1.)

Erzherzog Sigmund hat Karl gegen die Eidgenossen verpflichtet. Karl kommt das sehr gelegen, er will erst die Schweizer unterdrücken, — alle aufhängen, das Kind im Mutterleibe nicht schonen, den Schweizersamen aus der Welt ausreuten — und nachher gegen Frankreich und Sigmund selber ziehen. — Der Bote bringt nach Bern die Antwort von Bruder Klaus, in welcher er zu Frieden und Einigkeit ermahnt und den „Abfall dess glaubenss" weissagt. Sie geloben beim alten Glauben zu bleiben. — Ein alter Eidgenosse klagt über den Müßiggang und die vielen Laster der Schweizer. Im Kriege sind sie tapfer, im Frieden aber arbeiten

sie nicht. Die Juden, Lacedaemonier, Macedonier und Römer waren groß, weil sie immer in Rüstung standen. Der Müßiggang brachte den Römern den Untergang, die Lacedaemonier aber blieben auch im Frieden stark, weil sie arbeiteten und die jungen Leute dazu anhielten. Auch die Eidgenossen arbeiteten einst und waren auch im Frieden mächtig, jetzt aber herrschen alle Laster. (IV. 2.)

Zwei Kometen erscheinen am Himmel, sagen sie seien die Abbilder der zu Bruder Klausens Zeit erschienenen (!) und verkünden den Schweizern großes Verderben, wenn sie nicht auf Bruder Klaus hören und auf den rechten Weg zurückkehren. Petrus läßt sich Natur und Bedeutung derselben vom Priester Oswald erklären, sie bedeuten Krieg der Eidgenossen mit Karl von Burgund.

Herr Oswaldt:

D phylosophy sagt schön darvon,
Darumb solt ihr mich woll verstohn,
Diss gsicht ein Comet-stern ist gnambt,
Die man nit sicht in allem land,
Ist nit ein stern wie man vermuoth,
dan er im lufft entspringen thuot,
Ja inss lufftss höchster landschafft er
uss dickhem athem komet här,
wirt angezünt von s himels feur,
wan diser dunst ist worden dürr,
old Ihn anzünt der sonnenstraal
old aauch die sternen glichen fahl,
brünt er so lang der dickh dunst wärt,
alss dér im die matery bschärt,
weil dan der lufft stätss ist im gang,
so volgt diss feur dess athemss schwang.

Petruss:

Ein seltsam ding ist diss für war.
dass aber wundert mich so gar,
ob dise feur bedeütend wass,
bit Ewer Ehrwürd sag mir dass,
Dan eh Jerusalem die statt
Ihren undergang gnomen hat,
Ist auch erschinen ein Comet,
glich alss dess undergangss prophet.

Herr Oswaldt:

Veil mahl thuot dass der güetig Gott,
und zuo der buoss mahnt unss der bott,
Doch nach natur würkht diss für glich
Gross tröckne z lufft und z erdtrich,

windtfellig Jar, wind stürm im meer,
der flüssen überlauff gar seehr,
Gross thewre, hunger, pestylentz,
auch kriegss empörung veiler gräntz
Und grosser herren todt hiebey,
diss alss leert die phylosophy.

Petruss:

Wass mein ihr ehrwürd dissess mall,
dass dissess bar doch deüten soll.

Herr Oswaldt:

Ich sorg die Eydtgnossschaft für wor
hab druss zuo merkhen grosse gfar,
dan hertzog Carle von burgund
Ist unss gar find, dass sag ich rund,
hat den Sygmund von oesterrych,
der auch grad unser find zuo glich,
bewegt in harnisch und darneben
hat er unss ihn zum nachbar geben,
drum luog man flyssig nur inss spyl,
dan gwüss dsach mir nit gfallen will. (V. 4154–99.)

Erzherzog Sigmund schlägt dem Adel vor, da die Eidgenossen nicht unterzukriegen seien, und da, wie ihm der Bischof von Konstanz mitgeteilt, in Unterwalden ein Wundermann ohne Speise lebe und vieles voraussage, diesem eine Kirchenzier zu schicken, mit den Eidgenossen einen Bund zu schließen und durch sie Karl von Burgund sich vom Leibe zu halten. Alle sind einverstanden. (IV. 3.)

Ulrich kommt aus Bayern zu Bruder Klaus trotz der Warnung des politischen Teufels, der die von Gott geschaffene Ehe und das Weltleben preist, und bittet ihn um Rat wie die Welt zu meiden sei. Klaus befiehlt ihm, alles zu verkaufen, das Geld den Armen zu geben, und nimmt ihn bei sich auf. (IV. 4.)

Darüber wüten die Teufel, rütteln an seiner Zelle und fahren ihm in die Haare. Bruder Ulrich ruft den Schutzengel an, Klaus kommt zu ihm. Die Teufel hoffen nun auf die Wirkung des Jahrgeldes, das Österreich den Eidgenossen zahlt. Sie greifen Bruder Klaus an, schleppen ihn in der Zelle hin und her, bis die Mutter Gottes sie verjagt. (IV. 5.)

Karls Heer liegt vor Grandson (Gransen), und der Herzog flucht, noch nie sei er vor einer Stadt so lange gelegen, und er begreift schon jetzt, weshalb sich Frankreich und Österreich mit

den Eidgenossen verbündet haben. Er will sie zum Trotz ganz austilgen und dann über die andern her. Der Hauptmann meldet den Vorschlag der Besatzung: Übergabe der Stadt gegen freien Abzug. Karl sagt zu und rüstet heimlich; alle werden überwältigt und dann erhängt oder ertränkt. — „Hierauf der Stauffacher ein ermahn- und wahrnung thuot"; er sagt bei der Befreiung der Schweiz sei keine solche Schandtat vorgekommen und warnt die Eidgenossen vor den Fürsten. — Bruder Klaus beichtet und hört Messe. Ulrich berichtet, daß Klaus prophezeit, mit Karls Tod werde große Not über die Eidgenossen kommen. Er betet um Sieg für die Eidgenossen. (IV. 6.)

Die Teufel fluchen über die Messe, die ihnen so viel schadet, und wollen diese zuerst beseitigen. Der politische Teufel will als Edelmann Klaus versuchen, Neidhart und Eigennutz sollen zu den Eidgenossen gehen, die Karl erschlagen, um beim Teilen der Beute und beim Eintrittsgesuch von Freiburg und Solothurn Streit zu stiften. (IV. 7.)

Klaus und Frau Dorothea schicken einen Sohn zu „Dr. Frydrich" nach Basel, um ihn studieren zu lassen. (IV. 8.)

Der politische Teufel tritt als Edelmann vor Klaus, und rät ihm heimzukehren, in seinem Fasten stecke Hochmut. Klaus ruft Maria an, die den Teufel verjagt. (IV. 9.)

König Ludwig freut sich des Siegs der Eidgenossen über Karl, schickt Geld nach der Schweiz und verspricht noch mehr nachfolgen zu lassen. (IV. 10.)

Waghals, angezogen wie ein Edelmann, kommt aus dem Krieg und „redt ietz burgundisch":

dineor barla Brogundia (V. 4858.)

Ein Hurer ist ebenfalls reich geworden, liebt ein schönes junges Weib und bittet Waghals, ihn von seiner alten Frau zu befreien; Waghals will es mit Wein leicht fertig bringen. Foppenhänsli kommt zu ihnen, er hat eine Gemse gestohlen, das Fell mit Stroh gestopft und wieder hin gehängt; die andern zwei wollen für den Trunk sorgen und ziehen fröhlich mit ihm davon. (IV. 11.)

V.

Argument.

Die Teufel rühmen sich gegenseitig ihrer Taten, durch welche die Uneinigkeit zwischen den Eidgenossen angefacht wurde. Bruder Klaus erscheint, macht das Zeichen des Kreuzes, sie fliehen. (V. 1.)

Der Statthalter von Unterwalden jammert über die Zwietracht der Eidgenossen. Petrus tröstet ihn, Bruder Klaus habe eine Tagsatzung nach Stans einberufen, um Frieden zu stiften. (V. 2.)

Der Landammann von Unterwalden eröffnet die von Bruder Klaus bestellte Tagsatzung. Die Städte verlangen Verteilung der Beute nach den Leistungen, die Länder wollen Gleichheit. Besonders drohend sprechen Luzern und Schwyz, Zug nimmt zur eigentlichen Frage nicht Stellung, erinnert an das Schicksal der uneinigen Römer und mahnt zum Vertragen. Dann erscheint Bruder Klaus, die Gesandten von Freiburg und Solothurn an den Händen führend. Die beiden ersuchen um Aufnahme in den Bund, Klaus mahnt:

O lieb Eydtgnossen merkhend woll,
dass zankhen nun mer enden soll,
Gott ist ein Gott der lieb und frid
fridsamen er sein sägen gid,
lang gnuog hatss gwärt mit disem kyb,
Stönd ab darvon dass d fryheit blib,
Ihr stett und länder thuon lätz dran,
Ihr müend ein andern recht verstan,
Die stett söndss guot so Gott hat gän
In glichem theil lan d länder nän,
Die länder sönd dan die zwo stett
zun bruodern uf nän uf der stet. (V. 5305—16.)

„Darauf ermahnet B. Clauss die gsandten mit weitern formierlichen worten, namlichen zur einigkeit, zuo brüederlichen trüw und liebe, wie sey sollend den eignen nutz uss rüten, den gmeinen nutz, witwen und weysen, dass rächt fürdern, schirmen und hand haben, sich vor miet und gaben hüeten, (am Rand: „N. B. O Nunc."), daheim im Vatterland bliben, dasselbig verthetigen, und anderss, und goth wider von Ihnen hinweg."

(In dieser Weise sind die weitern Ermahnungen nur vermerkt, die Rede nicht ausgeführt.) Bruder Klaus geht weg, alle Gesandten sind ergriffen, nehmen den Vorschlag an und beschwören die Bünde in Bruder Klausens Namen. (Das Votum von Zug gibt Aufschluß über die fehlende Rede des Propheten:)

Dir o Gott seig lob und preiss,
der du unss gän ein Man so weiss,
Ein newess liecht, new hertz und muoth
uss diser leehr mir komen thuot.
O wie so trüwe leehr und wort
hat er unss gän in disem orth,

Von rechter lieb ohn nydt und hass,
dass man nit zwyt erstrekh den pass,
frömbd sachen sönd wir faren lan,
umss gält vom Vatterland nit stan,
frömbd herren nit zuo veil an nän,
für d fryheit unser läben gän,
vor allen dingen förchten Gott,
Ihn han vor augen früeh und spot,
Die priester ehren an Gottess stat,
dass letzt am meist bedänkhenss hat,
Vom alten glauben nit abstan,
durch newrung unss nit träuen lan,
auff der vor eltern fuoss stapf bliben,
vom alten glaub unss nit lan triben,
dan starkhe wind nach seinem todt
der Christen heit ein grosse noth
Erwerkhen werden, drum ihr herren,
an diss land unss von hertzen keren,
so gibt unss Gott ein gnad hierzuo,
und blibend wir in frid und ruoh. (V. 5373—5398.) (V. 3.)

Ein Student aus Paris soll Bruder Klaus zwei Briefe von seinem Sohn bringen, hat aber den einen verloren, und überbringt, ohne es zu gestehen, nur den andern. Klaus fragt nach dem zweiten und zeigt ihn dem reuigen Studenten, er hat ihn bereits in der Hand. (V. 4.)

Die Schweizer haben alle Laster und das Warnen des Einsiedlers hilft nichts, so daß endlich der Tod mit der Pestilenz gegen sie geschickt wird.

Todt:

Inss Schwytzerland uss Gottess gheiss,
Ein bot grausamlich ich verreiss,
dass ich die grausam pestylentz
Intrag in alle Ihre gräntz,
Von wegen groser sünd und schand,
In welchen stäkht ihr gantzess land,
Gältgytz, untrüw und eigen nutz,
frass, füllery, hochmouth und trutz,
kein Eydt bey ihnen gschochen wird,
Gottss-lesterung sey gar nit irt,
Unzucht, zwytracht, gross nyd und hass,
ja welcher baass mag der thuot bass,
Scheinbarligkeit in spyss und trankh,
der kleider hoffart ist im schwankh,
Die Gottss forcht ist erlöschen gar,
nach eignem kopf läbt jeder har,

Die fürgesetzte oberkeit
Schawt ieder auf sein kommligkeit,
nur mir har, hät ich nur allein,
dass alless halten sey für klein,
Drum ist erzürnet Gott so gar,
dass er die pestylentz schikht har,
dan Bruoder Clauss der sellig man,
geb wass er ihnen zeiget an,
Wie auch die prediger alle zeit,
doch werffend sey Gottss zorn gar wyt,
drum muoss die pestylentz sey dämmen,
und ihr hoffärtig stoltz kopf nämmen,
Wan kein straff hilft so komb ich dan,
ich ich erschiesse wyb und man. (V. 5491—5520.)

Ein Mann hat seine Söhne über den See geflüchtet und klagt in Angst um ihr Leben. Klaus und der Priester Oswald sagen, daß die Strafe verdient sei und erst Gott wieder versöhnt werden müsse bevor sie weiche. — Ein Berner kommt, trägt einen Wachsfuß mit sich und bittet Klaus um Fürbitte zur Heilung seines kranken Beines. Nach dessen Gebet geht er gesund hinweg. (V. 5.)

Der Hurer kommt zu Klaus um zu prüfen, ob er um seinen Ehebruch geheimes Wissen habe. Klaus zeigt ihm die Qual der Seelen, die der fleischlichen Wollust gelebt; der Hurer fällt in Ohnmacht und bekehrt sich darauf. (V. 6.)

Die Teufel zaubern einer Frau ihren Mann im Ehebruch mit der Nachbarin vor; da sie die beiden nie beisammen überraschen kann, geht sie zum Ärger der Teufel zu Klaus. Er sagt ihr, daß der Argwohn falsch sei, und redet zu den Anwesenden von der Ehe. (Die Rede ist wieder nicht ausgeführt.) — Ein „allamodischer Jüngling" zeigt Klaus seine „zerschnitzlete Kleidung", Klaus bekehrt ihn zu Einfachheit und Gottesfurcht. (V. 7.)

Ein Bauer bringt Butter zu Bruder Ulrich und fragt, weshalb bei der Begegnung Bruder Klaus das Kreuz gegen ihn gemacht. Ulrich sagt, daß er damit die Teufel vertrieben, — der Bauer hatte heimlich den Gedanken erwogen, die Butter zu stehlen — wie er auch mit dem heiligen Kreuz das Feuer in Sarnen gelöscht habe. — Klaus ist krank und schickt, da er seine Todesstunde nahe fühlt, Ulrich zum Priester. Klaus wird mit den heiligen Sakramenten versehen, er nimmt Abschied von Weib, Kindern und Freunden. Die Zeit beklagt den Verlust für die Eidgenossen, doch werde Klaus im Himmel für sie bitten. Die

Teufel fallen über den Sterbenden her, werden aber von Maria und dem Schutzengel vertrieben. Die Engel singen zwei Strophen, da man den Leichnam hinausträgt.

1.

O wie sellig ist der todt der frommen,
Die durch veil trüebsaal in himmel komen,
Ein kleine Zyt
Wärt Ihr stryt,
Druff wird allss leid von Ihnen gnomen.

2.

O edle Seel die dich Gott hast ergeben,
Gross Crütz und leiden hast getragt darneben,
Dass hat dir breyt
Die sälligkeit,
Komb har mit frewd (und) bsitz dass ewig leben.

Die Seele (Klausens) frohlockt über die süße Seligkeit. Der Tod spricht warnende Worte zu den Menschen. — Drei Männer erzählen Frau Dorothea, wie Klaus ihnen mit dem Bärentatzen-Banner, von Licht umflossen erschienen sei; sie ist getröstet, weiß jetzt, daß er im Himmel ist. Ulrich berichtet, daß Klaus im Alter von 16 Jahren im Ranft einen Turm gesehen, der sein Leben versinnbildlicht habe. Er erzählt weiter von Klausens Jugend und ermahnt die Eidgenossen ihm zu gehorchen.

„Auf disess thuon die 3 ersten Eydtgnossen noch mallen Ihre wahrnungen an gmeine Ihre nachkomen.“ Sie rühmen Gottes Nachsicht, der dem verdorbenen Volk diesen Heiligen schickte. Erny glaubt, daß es, wie bei den Juden, doch nichts nütze und die Strafe gleichwohl folgen müsse. Tell mahnt sie, diesen Verdacht nicht Wirklichkeit werden zu lassen, Gott gebe ihnen nur einen Tell, und Stauffacher mahnt eindringlich zum Festhalten am einigen Glauben. Sie beten für ihr Volk:

Gebet zum Bschluss.

Herr Jesu Crist erbarme dich
durch Bruoder Klauss in deinem Rych,
Du sichst wie dass die sünd und schand
zerrütend unser Vatterland,
Die Einigkeit und wahr vertruwen,
verkheert sich thuot der Rychtumb bawen,
zerspaltner glaub und eigner nutz,
hoch muoth, unghorsam, lug und trutz

Wänd ab o Jesu all die sind,
In deiner lieb unss starkh anzünd,
Damit wir blibend deine kind,
Und d Eydtgnossschaft gnad bey dir find. (V. 6005—6016.)
(V. 8.)

3. Sankt Stanislaus.

Der Prolog bringt neben der üblichen Begrüßung die Rechtfertigung des Theaters im Sinne des jungen Schiller als moralischer Anstalt, ferner die Angabe der Quelle — „Surius und andre mehr" — und eine kurze Übersicht des Inhalts.

I.

Argument.

Stanislaus klagt über die Last des wider Willen übernommenen Bistums und erteilt seinen Beamten Befehle.

Herr Secretari schribend bald
die Bettäg aus nach gwohnter gstalt,
Damit ich d fassnacht aller seyt
Vertreib im Bistumb nach und weytt. (V. 107—110.)
(I. 1.)

Großkanzler, erster Prinz und erster Marschall besprechen sich über den neugewählten Bischof und erhoffen von ihm ein kräftiges Eingreifen in die Wirrnis der Zeit. Sie geloben sich gemeinsame Unterstützung des Bischofs. (I. 2.)

„Saturnal oder Fassnachtteüfel" flucht und klagt, daß er durch die Wahl des Stanislaus machtlos geworden sei, besonders weil er die Fastnachtsfeiern verboten hat. „Protheus, der List Fleischteuffel" tritt zu ihm, stellt sich vor als neuer Teufel, dem durch mannigfaltige listige Verwandlungen vielleicht die Täuschung der Pfaffen noch gelingen kann, und läßt sich durch Saturnal in der Hölle anmelden. (I. 3.)

Im Kronrat erinnert der König Boleslaus an seine Verdienste um den eben siegreich beendeten Krieg, bittet die Marschälle, die Prinzen und den Großkanzler um Rat zur Förderung des Volkes und übergibt, um auszuruhen, die Geschäfte dem Großkanzler. Vom Kämmerer erhält er gute Nachricht über den neuen Bischof, der auf strenge Disziplin unter der Priesterschaft hält und den Fastnachtunfug verboten hat. (I. 4.)

Protheus bringt dem König bei, weil der Bischof so viel mit ihr „parle", gebe ihm seine Frau ihren Leib so selten; er solle doch als König und Herr leben wie Saul und David, sich durch den Kämmerer andere Weiber zuführen lassen. Boleslaus, überzeugt von der Richtigkeit der Argumentation, gewinnt leicht den Kämmerer; Protheus und Saturnal bereiten Fastnachtnarreteien vor. (I. 5.)

Lysi (Leysi, Leysa) und Dori, zwei Weiber, treffen sich, sind wütend, daß die Fastnacht verboten werden soll und beraten, wie sie Offrio, Lysis frommen Mann, auf einige Tage entfernen können, um zu feiern; dazwischen geht beständig die Flasche von der einen zur andern. (I. 6.)

Die Königin klagt über die Untreue ihres Gatten und bittet den Bischof um Rat. Der Großkanzler gesteht, daß aus Sorge für das Leben kein Fürst wage, den König zur Umkehr zu mahnen, worauf Stanislaus selber und allein zum König geht. (I. 7.)

Stanislaus stellt dem König seine Sünde und Schande vor Augen, erinnert ihn an die Strafen, welche David und andere Könige erlitten, und warnt ihn vor dem Verlust des Seelenheils. Der König, „kirrent mit den zähnen", verspricht kurz Abhilfe. Nach dem Weggang des Bischofs tritt Protheus zu ihm und fragt, ob er als König sich solches gefallen lasse. Stanislaus werde bald noch „gröber pochen". Dem wütenden König versprechen der zweite Prinz und der zweite Marschall Rache zu nehmen und bestärken ihn, in seinem bisherigen Leben weiterzufahren. Er verspricht ihnen reiche Belohnung. (I. 8.)

II.

Argument.

Butzi (Buutzi), Doris Mann, kommt betrunken heim, der König hat ihnen, dem Bischof zum Trotz, eine Fastnachtfeier bezahlt. Dori empfängt ihn, ebenfalls betrunken, sie schlagen und vertragen sich wieder. Mecislaus, ein frommer Adeliger, mit seiner Gemahlin auf dem Wege zum Bischof, beobachtet den Streit und klagt, wie das Beispiel des Königs im Volke Verderben schaffe. (II. 1.)

Calo, der Kammerjunge im Königsschloß, schüttelt den vollen Geldbeutel und höhnt die Zeit, da er unter des Vaters Rute stand. Jetzt muß er nur noch lügen, um den Großkanzler über die Schandtaten des Königs zu täuschen, und ist ein unentbehrlicher

Mann. Eben fragt ihn der Kämmerer um Rat. Der König wünscht mit dem Weib des Mecislaus Fastnacht zu treiben, der Kämmerer aber wagt sie nicht zu rauben. Calo rät, dem Hauptmann den Auftrag zu geben und später diesen verantwortlich zu machen. Die Garde geht ab. (II. 2.)

Die Garde nimmt Mecislaus' Gemahlin auf der Straße gefangen und bringt sie zum König. Die Soldaten verwundern sich, daß Mecislaus nicht erfreut ist; er könnte das gewiß ausnutzen und ein reicher und einflußreicher Mann werden. Mit ihrem Extrasold ziehen sie zur Schenke und lachen den aus, der davon seiner Frau ein Kleid kaufen will. (II. 3.)

Protheus und Saturnal freuen sich des Erfolges und wollen sich einen Spaß verschaffen mit dem liebeskranken Kammerjungen. Protheus tritt verkleidet vor ihn und verspricht ihm den Besitz der Begehrten mit Hilfe einer Zaubermütze. Er zieht ihm eine Froschlarve über den Kopf, Saturnal lärmt, die Wache tritt auf und führt ihn wegen Hexerei vor den Richter. (II. 4.)

Vom Bischof zusammenberufen, treffen sich die Fürsten. Miesconus, der Sohn des Großkanzlers, und Ladislaus, der Sohn des Königs, sind zuerst anwesend, und Miesconus teilt seinem Freund mit, daß er ihn nie mehr besuchen dürfe, weil die Schandtaten des Königs seinem Vater so viel Kummer bereiten. Der Bischof tritt unter sie, ermahnt den König in Gegenwart aller zur Umkehr und droht ihm mit Exkommunikation. Wütend sucht der König nach einem Grund, ihn zu verderben. Keiner seiner Getreuen kennt eine unedle Tat des Bischofs, aber vom Vater des Hauptmanns hat er ein Dorf gekauft, ohne bei dessen kurz darauf folgendem Tode sich alle Verträge beschaffen zu können. Den Zeugen wird vorher gedroht, dann unter Vorsitz des Königs Gericht gehalten, wobei die Zeugen fliehen, da sie für den Bischof aussagen sollen. In dieser Not gelobt Stanislaus, den seit vielen Jahren verstorbenen Eigentümer selbst zu erwecken. Unter Spott wird ihm das gewährt. (II. 5.)

Ein schwer beladener Schusterjunge trifft einen betrunkenen Bauern; er verkauft ihm ein Paar Schuhe, bindet ihn am Stuhl fest und macht sich mit dem abgeschnittenen Geldbeutel davon. Zum fluchenden Bauern kommt ein italienischer Maurer und der Schustermeister.

Walch od. Maurer:

Wer ist? wo föhlt o Pür wo feldt?

Baur:

Je lug, ha weder sakh no gelt,
Der Mähren schuoknecht hed mirss gno
und weiss s nit wo er hi ist ko.

Maurer:

Jö Pür hest mach gar vil trink üss,
gang nechst mee vil am wirtze hüss.
Oho! wer hest am stuol — äbindt?

Schuoster Meister:

Wass ist dass für ein Lumpen gsindt?
Du volle Looss nu troll dich hey,
waz treibst do für ein Narren gschrey?

Baur:

Wass hest du für ein dieb bey dir?
luog do, wie het erss gmacht mit mir?

M. Schuoster:

Wer ist der dieb? Seist dass ichss sig? Der Maurer
du grober Knoll ich rodt dir schwig. lacht guotz
Was lachst du walch? Hest meüss im köpff? muothtz.

Maurer:

Ney wer, muosst lach am selba tropff:
Er hett stuol buz am arss dem Pür.
Hedt scarfa gooft ist chrüssla tür.

Baur:

Du Meere walch es ist bald gnuog.

M. Schuoster:

Nun pack dich fort du voller kruog,
Gseest nit du Nar do ligt din gelt?

Baur:

Ih has dem Buob umb die Schue zelt,
Do schnitt er mir den sekhell weg,
do treitt der Teüffel ihn äweg.

Maurer:

Hest Teüfel träg wäg? istä schee,
kundt dinä geltä nümmä mee.

Baur:

Du tonnerss walch, waz gheytt dich dass?
En gott ich gib dir eiss auf d nass.

Maurer:

O lass nit uff, ich hest auw fuust, macht ein
Bist Biderman do ufä gunst. weiber fuust.

Baur:

Gottss kellement es darff nit vil,
I gsee wol wie manss machen will.
wolt zucken, man falt im ins wehr; werffen ihn z boden.

M. Schuoster: ziecht ihn hinin.
Huy Pur, iez must ins Nobiss hauss,
biss morgen kanst fein troüwen auss.

Baur:

Du Mörder, o weh! lass mich go,
I han nit gseit du heigistss gno.

Maurer:

Ist gutä schick; han gooffen well,
O wüsst auw mein ander gutt gsell!
Jest iez do goof vil schuo und gelt,
O ho der sach hedt nüdtä feldt.
Am Schwertwirth lest guot lösä ge,
I hiest sust salbä darf nüd nä,
Er hast gar gut Gugguf am Schwert,
I, zäst iez woll luog wo mir werdt,
Er ist mach schuo, Bschysst auw am lüth,
Macht arze troottä hedä nüd.
Ich schyss am schuobuz. Spürä Ma
hed hüpsche geltä sekell gha,
am salba Pür mag zaalen woll,
Ich hest iez minä sakä voll.
Bhuott Gott, Schuobuz. Reich deinnem standt
muoss looff schwind amm galangge[1]) landt.
(V. 1853—1905.)

Er verschwindet mit dem Geld und den Schuhen. (II. 6.)

Die Diener des Bischofs und die Königin mit ihrem Gefolge treffen auf der Richtstätte ein; in Bangen und Hoffen erwarten sie Stanislaus, der seit drei Tagen im Gebet ist. Saturnal ist erbost über diesen unerwarteten Ausweg des heiligen Mannes. (II. 7.)

Inmitten der Versammlung berührt Stanislaus die Gebeine des toten Petrus und gebietet ihm aufzustehen. Er erhebt sich, gibt Zeugnis von der Rechtmäßigkeit des Handels und beschreibt allen die Höllenqualen, die ihnen schon bereitet sind. Sie schreien reuig auf, Boleslaus bittet die Königin um Verzeihung, und sie geben sich den Versöhnungskuß. (II. 8.)

[1]) galanggen = schlendern, faulenzen. Schweiz. Idiot., Bd. 2, Spalte 202.

Der russische Herold bringt die Kriegserklärung seines Herzogs nach Polen. Er selber wagt kaum auf Sieg zu hoffen, denn der Adel des Reiches ist durch polnische Pensionen gekauft, und ob auch der Herzog einige Verräter hinrichten ließ, sind ihrer doch noch viele. Auch die Polen nennen den Herzog einen guten Krieger und die Russen tapfere Leute, die ein gefürchtetes Heer haben könnten, wenn der Adel treu wäre. (II. 9.)

Zwei Soldaten suchen an der Stadtgrenze von einem Bauern Geld zu erpressen und verlangen einen Zoll für sein Kalb. Dieser hat kein Geld, wird ungeduldig bei dem langen Stehen und müde, denn er trägt das vierwöchige Kälblein auf den Armen. Der erste Soldat sagt, er solle es abstellen, wenn er müde sei, der zweite neckt, er müsse es tragen (auf irgend jemandes Befehl). Der Bauer betont dagegen, daß es sein freier Wille sei, und so geht es mit „du muost es thuo" und „ich muoss nit thuo" bis zur Prügelei. (II. 10.)

III.

Argument.

Protheus und Saturnal beraten eine neue Versuchung des Königs. Während Protheus an die Arbeit geht, ruft Saturnal weitere Teufel zu Hilfe, Asmodeus, den Teufel der Unkeuschheit, Hoffart, Völlerei, Haß, und macht sie mit ihrer Aufgabe bekannt. Protheus kommt zurück und meldet den ersten Erfolg; im Kriege habe der König bereits die Warnung des auferstandenen Petrus vergessen. (III. 1.)

Da der Kampf der beiden Heere unentschieden bleibt, tritt der Herzog vor den König und fordert ihn zum Zweikampf heraus. Der zweite Prinz verlangt für den König zu streiten und tötet den Herzog. Gleich darauf bringt ein Offizier den Sohn des Gefallenen gefangen. Der Herold klagt über den Fluch des Geldes, dem das Land zum Opfer gefallen sei. (III. 2.)

Der junge Herzog kniet mit entblößtem Hals tapfer vor des Königs Schwert; er wird begnadigt, ebenso der Herold, dagegen sollen diejenigen, welche die Bestechungsgelder des Königs angenommen und ihren Herzog verraten haben, hingerichtet werden. Dem zweiten Prinz und dem zweiten Marschall verspricht der König die Herrschaft über das eroberte russische Herzogtum. (III. 3.)

Butzi verflucht die Fastnacht, die ihn um all sein Geld gebracht hat, und da Meister Velti, der Henker, einen Gehilfen

braucht, tritt er ins neue Handwerk ein. Miesconus klagt seinem Freund Ladislaus, daß der König aus dem Kriege fremde Weiber mitgebracht und die Königin verstoßen habe. (III. 4.)

Szene III. 5 besteht aus folgendem Gesang:

Reginae umbra mit zwen seiner gesellen, der erste Chor.
Saturnal, Protheus mit allen hellischen Geistern. Der ander Chor.

Umbrae:

Ach mentsch wass ist doch dein Leben,
Was thust noch Ehren streben,
Dann allss verschwint wie rauch im windt,
Dein arbeyt ist vergeben.

Orcus:

Hinab in d Hellen sampt deinen gsellen
Wird man dich fellen, der du nach Ehr getracht,
Da muostu brotten sampt deiner Rotten,
Dahin hat dich dein Hoffart bracht.

Umbrae:

Wie kurz ach Gott ist doch die Zeit,
Die mann hie lebt mit sorgen!
Wollust und freüwd khert sich in Leid,
Auf khein treüw darfst du borgen.

Orcus:

Thuost hie im Leben nach Lüsten streben,
Wird man dir geben groß Pein imm helschen Feür,
Dein Herz vertrauwen, auf Menschen bauwen
Muost zahlen hie und dort gar teüwr.

Umbrae:

Wie unbestendig ist das glückh!
Wer khan sich drauff verlassen?
O Faltsches Glückh mit deiner Tückh,
Dein Lieb ist lautter hassen!

Orcus:

Weil schier die Reichen sampt ihren gleichen
Von Gott abweichen, vertrauwent nur dem glück;
Drum müend sie leiden, Gott ewig meiden,
Mit schad erkhennen unser Tückh.

Umbrae, od. d. Künigingeist:

Wie thutss so weh imm Herzen,
Wan man veracht muss werden,
Und so man bricht versprochne Pflicht,
Nichtss schwärerss ist uff Erden.

Hellische Gespenster:

O bitterss leiden! O schmechliss meiden!
O ewigss scheiden von Gott und seiner zaal!
Das volgt auf d Sünden den Teüfelss freünden
O scheidenss gröste Pein und Qual!

Der Künigin Geist und dero 2:

Wer sich befleisset Gottes Huld
Weicht ab der sünden strassen,
Durch Buoss Gedult legt ab sein Schuld,
Denn wirt Gott nie verlassen.

Die höllische Gespenster:

Denn d Welt vernarret, in Sünd verharret,
Ohn Buoss fortfahret, denn straffet Gott iämerlich.
O hellsche Nodt! der Ewig Todt
wird straffen d Sünder ewigklich. —!— (V. 2852—2891.)

Die klagende Königin wird getröstet von dem getreuen Credenzier und der Prinzessin; dem Credenzier anvertraut sie ihre zwei Knaben, sie selbst und die Prinzessin sind entschlossen ins Kloster zu gehen. (III. 6.)

Der Bischof tritt zu ihnen und verspricht der Königin die Knaben zu lehren und über sie zu wachen. Weinend lassen diese die Mutter ziehen. (III. 7.)

Stanislaus stellt dem König noch einmal seine ganze Schande vor Augen und belegt ihn mit dem Bann. Der wütend auffahrende König schwört dem Bischof den Tod, worauf ihm der Großkanzler mit der Gegenwehr der Stände droht. In einer Beratung der Edeln stehen sich Freunde und Gegner des Königs gegenüber und drohen mit Waffenentscheidung, der Kanzler verhindert den Kampf. (III. 8.)

IV.

Argument.

Im Rat der Teufel berichtet Protheus über seine Erfolge beim König; die andern beschweren sich, daß er ihnen überall in die Quere komme und alles allein getan haben wolle. Saturnal versöhnt sie, Protheus wird wieder vorgeschickt, die andern Teufel schildern ihre Fähigkeiten, die alle in einem großen Vorstoß eingesetzt werden sollen.

Saturnal:

Klein Narren, gross Narren, alt Narren, jung Narren,
Die habend ein singen, ein springen, ein klingen,
Do ist s ein bucken, ein tuckhen, ein iuckhen,
Do gibt es vil Sachen, vil krachen, vil lachen. (V. 3466/69.)
(IV. 1.)

Der König schwört Rache, läßt Sekretär und Credenzier festnehmen, da sie den Bann anschlagen wollen, und durch den Henker und seinen betrunkenen Knecht Butzi hinrichten. Er schickt Soldaten gegen den betenden Bischof; dreimal versuchen sie in die Kirche einzudringen, dreimal wirft der Schutzengel sie zurück, bis endlich der König selber ungehindert eindringt und Stanislaus ersticht. Den Leichnam läßt er zerstückeln und zerstreuen. (IV. 2.)

In der Versammlung des Adels — dem „Parlament" — verfluchen seine bisherigen Anhänger den König und bitten reuig um Verzeihung. Der Großkanzler wird zum König gewählt und alle huldigen ihm. Seine ersten Befehle ordnen an: Verfolgung des Königs, Befreiung und Beschützung der Königin, Bestattung des Ermordeten. (IV. 3.)

Die Königin wird befreit, unter ihrer Obhut werden die Glieder des bischöflichen Leibes gesammelt und begraben. Miesconus, des Königs Sohn, nimmt von seinem Freund Ladislaus Abschied und flieht klagend mit seinem Vater aus dem Lande. — Ein Bauer geht vom Markt heim, bei der Unordnung will niemand kaufen und bezahlen.

Pfy Teüffel wie goths in der Statt,
Ich glaub maa bscheer die Pfaffen glatt.
Denn Bischofft hedma gnoodt zerhakt
und si Pfaff a dä Galgen zwakt,
Jä ney es ist mir s Teüfels see,
mit Junckern ist nüd zhandlen meh,
Ih mein der Teüfel ryt sy schier,
schez wol den Pfaffen giengs wie mier,
zeerst häni äss Kütschli ghebe gha,
han gmeint ih wett vil gwunnen dra,
Do hendss mir s Gelt versoffen halb,
und kost mi zletst myss hüpschist kalb,
So hendt si tröölt ich weiss nit wie,
Ih glaub si köndt mit üss umbzieh.
S ist überhyt en Gott ess ist, (?)
d hünd sind voll Flöh, und si voll List.
Wie istmer nummä gangen hütt,
I dass sy bald Satt Velti schütt.

Mi gauss, mih gauss. Jä wenn ich denckhe,
der Junckher meint ich sött s imm schenckhe,
Er wett mer denn auw öbschiss gä, (V. 4066—4086.)

— — — — — —

Er trifft mit einem andern Bauern zusammen, und es entwickelt sich ohne ersichtlichen Grund die obligatorische Prügelei. (IV. 4.)

Im Himmel befiehlt Sankt Michael die Bestrafung des Königs, der Schutzengel schickt die Teufel gegen ihn aus. Unter Saturnals Vorsitz wird Gerichtstag gehalten, wobei jeder Teufel die von ihm geförderten Laster des Königs aufzählt. Dieser wehrt sich umsonst, das Urteil lautet auf ewiges Feuer, und Saturnal erschlägt ihn.

Saturnal:

Ha ha. O recht, khanst Gott nit nennen,
Ich bin dein Gott. Ich will dich temmen.
Umb sollche dein so grosse schand
Schlag ich dich z Tod mit gäher Hand.
Mit Leib und Seel fahrt in die Helln,
So will ich thuon all seinen Gseln.
(Der König) schreyt weh weh, falth nider und stirbt hin.

Allesamptlich:

Ins Ewig feüwr muost allbereith,
Weh dir und unss in d Ewigkheit.

Saturnal:

Do sicht man wass die Fassnacht mag,
Was sie für grossen Gwün eriag.
So gehts noch heütigs Tags zuo hand,
besonders in der Christen Land.
Der Wollust, Ehrgeyz, Uebermuoth,
Hoffart, Neid, Hass regieren thuot.
Khein stand ist dissmal nit zuo schlecht,
beim höchsten will man han geprecht.
Der Priester und der Warheit lehr
gilt bey so bösser Welt nichts mehr,
Wer d Worheit und die Gottsforcht lehrt,
wie ungereimbt wird ihm ausskehrt.
Fahr nu fein fort ich mag wol borgen,
in meim strickh müend vil tausend worgen.
Gott wartet woll. Ich wart auch gleich,
Wir aber straffend jemerlich.
Hant eüch darnach ihr Fassnacht khind,
Will Eüch all Ewig neen beim Grind

Und stürzen in Abgrund der Helln,
Ja eüch und alle euwre gselln.
O hett ich zeyt wie ihr noch handt,
die ihr mißbraucht zuo so vil schandt,
O wie wolt ich Buoss würken doch,
dan ich weiss waz Gott nimpt für Rooch.
Khein Zung, khein Sinn, khein Gmüoth noch Herz
auffprechen khan der Hellen Schmerz.
O Ewigkheitt, o Ewigkheit,
wie kehrst all wollust doch in Leidt!
Nun glaubtss ihr nit so fahrt nur forth,
Hilfft daz nicht, s hilfft khein werckh noch worth.

S. Michael:

Saturnal gang verricht dei sach,
nimm von den Fassnachtbuoben Raach,
Durch gähen ald grausammen Todt
Stürz sy in Ewig hellisch nooth,

Saturnal:

O jo, weill ich Gotts Henckher bin
so steel ich mich ins Handtwerckh ein.

S. Stanislaus:

O Freüwd, o Freüwd, o Ewig Freüwd
wie gwünnt man dich mit kurzem Leyd!
Jez iez erfahr (ich) diser Frist,
was dort von Paulo bschriben ist:
Khein Ohr hatss ghört, khein Aug nie gseh,
Khein Herz erdenkhet es nimmer meh,
Was Gott hatt grüst denn Gliebten sein,
O kurze nodt wie bkherst dich fein. (V. 4272—4323.)

St. Michael zwingt Protheus vor des Heiligen Füße und zu dem Geständnis, daß alles sein Werk sei. Engel loben den endlichen Sieg des Guten in der Erhebung des Bischofs, und Musik beschließt den Akt. (IV. 5.)

Ein Epilog, in dem wieder mit Berufung auf Horaz — „der Poet" — die kurzweiligen Einlagen gerechtfertigt werden, beschließt das Spiel.

4. Sankt Oswald.

Über die fehlenden Teile des Spiels — nach Morel 8 Akte, die 5, welche am ersten Tage gespielt wurden, und die drei ersten des zweiten Tages — läßt sich nur sagen, daß nach dem Titel Oswalds Leben darin dargestellt worden ist. Eine einzige Erwähnung findet sich bei der Zusammenfassung im Epilog:

Am ersten tag handt ihr vernon,
Was dem gehöre für ein lon,
Der sich undankbar finden last,
Wie höchlich mann das laster hasst. (V. 1948/51.)

Vielleicht ist damit auf Oswalds Bruder und Vetter, ihren Abfall vom Christentum und raschen Untergang hingewiesen.

IV.

Zu Beginn des vierten Aktes befinden wir uns im Kloster Beardanam. Vorher wurde die Ankunft der Königin Offrida mit dem Leichnam Oswalds, die Verweigerung der Annahme durch die Mönche und das Wunder mit der Lichtsäule dargestellt, ungefähr wie es Beda erzählt. Die Mönche stehen noch unter dem Eindruck des Wunders und versuchen ihr feindseliges Verhalten gut zu machen durch Verehrung des Heiligen und Aufzeichnung seiner Wundertaten. Ein fieberkranker Knabe schläft am Grabe Oswalds ein und erwacht geheilt. Der Custor hat unterdessen der Königin die Einladung der Mönche überbracht. (IV. 1.)

Das Wunder wird dem Abt erzählt, darauf die Königin feierlich empfangen und auch ihr vom Knaben die Heilung beschrieben. Der Suprior übergibt ihr das Buch, worin die Wundertaten des Heiligen verzeichnet sind, der Hofmeister als Gegengabe ein Banner für St. Oswalds Grab und der Kämmerer Geschenke für das Kloster. (IV. 2.)

Edelhild, die Äbtissin eines benachbarten Klosters, kommt, um der Königin zu huldigen. Die neuesten Wunder werden auch ihr durch die Königin vermittelt, und sie erhält eine Kapsel, gefüllt mit heilkräftiger Erde. (IV. 3.)

In ihrem Kloster müht sich bei der Rückkehr der Priester umsonst mit der Beschwörung eines Besessenen ab, der „bettler, künig, narr Oswaldt“ müsse seinen Dämon stürzen, schreit dieser selber. Die geweihte Erde wird ihm aufgelegt, und bei dem Wehruf „er heisst der heilig küng Oswald“ macht sich der Teufel fluchend aus ihm davon. (IV. 4.)

Der Teufel macht wieder einmal eine Razzia, und seine Abgesandten Bachus und Asmodes versuchen die Verführung der Jugend Englands, denn

Der erste eyfer ist erkalt,
Ihr künig ist nit meer Oswald. (V. 554/555.)

Sie treffen einen frischgebackenen, schülerhaft fleißigen Doktoren, der auf ihren Rat auch einmal das Leben genießen will. Er läßt Spielleute kommen und beginnt mit seinen Kameraden eine unmäßige Schlemmerei, während Bachus weiter zieht und Asmodes den Erfolg in der Hölle meldet.

Studios:

Ihr gsellen, Ju! bim rasperment,
Ich hab ein neüwes regiment,
Ein hauptman ich ietz worden bin,
In disen krieg muondt ihr all hin.
Wir handt vor uns fil starke findt,
Die nit baldt z überwinden sind,
Stokfisch, blattislig, harings nass
Sol man all essen, merkhendt dass,
Gens, enten, hanen und pfasanen,
Wachtell, schnepf, laubhuon und papthanen,
Weltschgüggeler, stein- und rebhuon,
Wildsauw, reh, gems undt hirtzenkuon,
Pastetten, sossen undt confect,
Undt was gehört zu solchem gschlecht
Die statt ligt in Schlampannia,
Fresszell hat sy den namen gha.
Die kämin sind die türn der statt,
Die selbig nur ein porten hatt,
Undt wann si dann wirdt zuogespert,
So hab ich schon ein kunst geleert.
Ein löffel der maurbrecher ist,
Das door darmit zuo öfnen ist.
Pastetten sin pasteyen fest.
Wie gfalt eüch das, ihr liebe gest?
Der koch ist musterher foraus,
Der keller luoderet s'bulver aus,
Dasselbig stäubt fin nit ein ding.
Der beck geüst auch die kuplenring.
Das panner heist man ein dischlach.
Nun merkendt noch ein wundersach,
Wanns lermen ist, verstond es wol,
So gibtzs zuo letzt gantz kübel foll.
Wie schmökt euch diser kriegsche hauf?

(Ein Student:)

Herr hauptmann, löndt nur schlagen druf.
ir werdend fil soldaten han,
Wir all wend heüffig mit eüch dran.

(Studios:)

Huy dapfer, lustig, lieber hauff!
Ihr spilleüt, schneidend witzig auf! (V. 638—675.)
(IV. 5.)

Im Himmel beschließt Christus, das ungehorsame England zu vernichten. Er zieht sein Schwert, aber Oswald stellt sich darunter und erwirkt die Milderung der Strafe in eine große Seuche. Auf Christi Ruf erscheint der Tod mit allen Teufeln und einer Schlange. Die Teufel werden in die Hölle zurückgejagt, der Tod mit der Schlange nach England geschickt. Vor seinem Abgang spricht er in einem langen Monolog zu den Menschen und schließt mit einem Totentanz.

Doodt:

Jetzt ist mir geben aller gwalt,
Jetzt will ich handlen wie's mir gfalt.
Ihr menschen kindt, hie gsendt ihr wol
Wer eüch den hals umreiben soll.
Wie gfall ich eüch? Nun bschauwendt mich,
Bin ich denn nit gantz adelich?
Ich bin der doodt, der greülich doodt,
Mein gwalt macht eüch die letste nodt.
Ein unersettlich dier bin ich,
Ein hausher über alle reich.
Ich ich allein mag . . . . als,
Ich schonde weder kopf noch hals,
Undt wann mann lebte dausendt ior,
So bring ich's do in d'doodenbor.
Methusalem den alten tropf
Hab ich baldt gnommen bey dem kopf.
Die erste mentschen schön und alt
Handt muossen under meinen gwalt.
Kein dinglin mich vertreiben kan,
Was läbig ist muos mir daran.
Wo ist gross Alexander hin,
Der die gantz welt hat gnommen ein?
Wo Salomon der weise man?
Ich, ich die all erwürgett han.
Abram, Joseph, Jacob der frum,
Die helgen leüt gradt umm und um,
Caesar der stark, Crassus der reich,
Ich hab sy gmetzget alle gleich.
Kein mentsch mag mir entrünnen mehr,
Ich acht kein guot, kein gunst noch ehr,
Von Adams zeitt bis gradt hie har
Hab ich erwürget alles gar.

Kein amt noch bluot, kein stamm noch guot
Mich einmal ie vertreiben tuot,
Je lieber dir der mentsch gesin,
Je belder far ich mit imm hin.
Demm liebsten kindt verschoon ich nit,
Es hilft do weder gschrey noch bitt.
Wie wann ich weiter sagen wott:
Ich hab erdöödt den woren Gott
Der mentschheit noch imm Jesum Christ.
Jetzt gsendt ihr wie mein gwalt gross ist.
Ihr mentschen duondt die ohren auf,
Dann ihr muondt all an disen hauf,
Weib, man, reich, arm, iung, alt zuomol
Von mir erstochen werden sol.
Ihr, ihr, die ihr hie sitzendt all,
Ihr muondt erleiden doodtes quall.
Doch merkendt auf den underscheidt,
Wie seltzamm eüch der doodt erleidt,
Mit für, mit wasser, strik undt bandt,
Mit fool[1]), mit zorn, mit eigner handt,
Der ein erstikt, ersauft, erlamt,
Erwürgt, erfalt nach meinem ampt.
Undt gscheh dass alles wie es well,
Mann kom gen himmell oder hell,
So acht ich alles gäntzlich nüdt.
Doch merkend wol dohin ich düdt:
Erwütsch ich einen in der gnodt,
Der fin ohn doodtsündt wol bestoodt
So kumpt er in die sellikeitt,
Die allen frommen ist bereytt.
Findt ich inn aber in der sündt,
Inn füllery oldt huoren fründt,
In ehrgeitz, in ungrechtigkeitt,
Inn neidt und hass, inn faltschemm eidt,
Inn liegen, fluochen, zaubery,
Inn spielen, dantzen, buolery,
Inn wuocher und dergleichen meer,
Der schauw was ich imm geb für leer,
Erwürgen will ich sölchen gspan,
Er sy iung, alt, gradt weib undt man.
Drumm huottendt eüch, sindt wol gerüst,
Mein stund ist keinem mentsch bewüsst,
Im besten muot kumm ich doher,
Der dodt, der doodt kumt ohn gefer.
O mentsch, O mentsch, O mentsch, fürwor
Heb acht, ich nimm dich bey dem hor

[1]) fool = Völlerei, übermäßige Trunksucht.

Zuo steg und weg, zuo tohr undt dür.
Mein pfeil will ich dir stellen für,
Entrünnest mir an disem port,
So döödt ich dich amm andern ort.
Ich zelle dir all dine tritt,
Du wirst mir ia entweichen nit.
Beym disch, imm bet, auf see undt landt
Muost du mir groodten in die handt.
Die Kirch noch geldt dich schirmen tuot,
Denn ich verschlük alls mentschen bluott.
Das merkendt wol ihr mentschen kindt,
Tuondt buoss eh man eüch gottlos findt. —

Nun bin ich einmol gsandt doher
Auf Jesu Gottes sunn begehr,
Der mir dan geben aller gstalt,
Ich sölle brauchen meinen gwaldt
Mit einer grossen pestylentz,
So tuon ich gottes her sententz,
Undt reissen in das Engellandt,
Dorinn mich Gott hatt abgesandt.
Hie findt ich als in guottem muot,
Oswald nit meer regieren tuot.
Nun, nun ist das dan üwer fuog?
Hendt acht, eüch muoss erleiden gnuog.
Du welt mit diner glory all,
Dich schneid ich ab gantz überall.
Ihr toodtne geister merkendt mich,
mit der segissen auf dem brunnen, klopft mit demm fuos.
Weil ich bin gwisen in das rich
Undt hab des künigs kroon bekon,
So muondt ihr ehren meine kroon
Mit einem tantz, den ich will han.
Ihr toodtne geister fangendt an.
klopft zum 2. mol.
Von allen orten diser welt,
Dorin mich Gott zum henker bstelt,
So kommendt har ihr doodtne geist,
Ein ieder mir die ghorsamm leist.
klopft zum drittenmol, alle 4 im brunnen duont die löcher auf.

Lessus oder Toodtendantz.

Erst doodt macht die geberden auf dem brunnen; gross dood stadt mit dem pfeill undt die armm über einander etc. Die melody less dantzess soll mit starken instrummenten erstlich erklingen: aber darnach still.

Doodt sagt:

Oda, Ode:

O mentsch, merk wol auf den geberdt,
So lang du lebst auf diser erdt,
Die letste noodt undt grossen schmertz
Drag alle zeit in dinem hertz.
Die hendt sütt (nid) sich:
O mentsch du syest arm oldt reich,
Denk dass du werden muost ein leich.
Die hendt ob sich:
O mentsch wann du wirst auferston,
Was meinst, was wirst für lohn empfoon?
zeigt dem folk den doodt.
Reich, arm, gross, klein, beydt iung undt alt,
Euch allen ich das hertz zerspalt.
Die 4 aus den ortenn warten auf den doodt, begleittendt inn in d hell darnach. — Die andre 4 verschweinend.
Nun schiess ich meine pfeile aus
Inn alle länder, stett undt haus.
Schiesst aus in alle 4 endt.
Die pestilenz soll greiffen an
Jung, alt, reich, arm, gradt weib undt man,
Insunderheit den lumpengsell,
Die andre muondt mit mir in d'hell,
Auch pfaffen, münchen, alle stendt
mit grosser pestilentz ich schendt. (V. 748—879.) (IV. 6.)

Die Seuche befällt den Doktor in seinem Lasterleben, und seine Diener laufen weg. Der Priester Acca hört ihn klagen, gibt ihm Wasser zu trinken, in das er einen Splitter vom wundertätigen Pfahl gelegt; die Blatter springt, und der Doktor verspricht seinen Reichtum den Armen zu geben. (IV. 7.)

Im Kloster Beardanam suchen die Mönche durch ein dreitägiges Fasten die Seuche abzuwenden. Oswald legt Fürbitte ein für die Überlebenden, der Tod zerbricht auf Christi Befehl die Pfeile und behält nur noch den einen, allgemeinen, großen Pfeil. Petrus und Paulus verkünden einem kranken Knaben im Kloster, daß er allein nocht sterben werde, und mahnen durch ihn die Mönche, den heutigen Tag, den Jahrestag von Oswalds Tod in der Schlacht, alljährlich zu feiern. (IV. 8.)

V.

Der Papst hatte von den Wundern des englischen Königs gehört und wartet auf genaue Botschaft, welche Kanzler, Bischof und Abt

bald darauf mit der Bitte um Kanonisation Oswalds überbringen. Die Heiligsprechung wird umständlich vorgenommen. (V. 1.)

Luzifer, der Höllenfürst, klagt, daß er dem Papste gegenüber machtlos wird. Das Christentum ist überall ausgebreitet und die Kanonisation Oswalds errichtet seine stärkste Stütze. Er ruft alle Teufel herbei, aber keiner kann mehr etwas ausrichten, und verzweifelt rennt Luzifer in der Hölle herum. Da läuft die Sekta herbei, ein Wesen, so scheußlich anzusehen, daß alle Teufel fliehen; selbst Luzifer gesteht:

In gantzer hell nüdt wüosters ist. (V. 1446.)

Er kennt sie nicht, denn sie ist viele hundert Jahre „undrem bank" verborgen gewesen. Sie stellt sich vor als „die hässlich kätzery", will nach England gehen, wo der Papst dem König nicht erlauben will die Schwester zu heiraten, und dem König eingeben, er könne selber Papst sein. In ungemeiner Freude tanzen die Teufel um sie und singen dazu:

Wir lobendt dich o ketzery,
Du muost die hell erhalten,
Mit diner argen faltschery
Muost du den glauben spalten. (V. 1490—1493.)

Dann predigt die Sekta in England, vergleicht die Lage des Volkes mit derjenigen der Juden in der ägyptischen Sklaverei, so saugen es die Pfaffen aus. Gott hat befohlen, Mann und Weib sollen sich lieben und vermehren, der Papst sperrt sie in Klöster ein. Christus hat für alle Menschen gelitten, sie selber brauchen nur noch Taufe und Glauben, um selig zu werden. Nach dieser Predigt geht die Sekta ab, um es auch dem König zu verkünden. (V. 2.)

Kanzler und Bischof treten wieder vor den Papst und klagen, daß der König selber Bischof sein wolle und alle dem römischen Glauben Treuen verjage. Der Papst erinnert an die Prophezeiung der Ketzerei durch Paulus, aber er ruft Weh über den, der die Einheit der Kirche zerbricht. (V. 3.)

Die Sekta zieht unterdessen siegesfroh durch die Welt und kommt gegen Zug. Hier predigt sie der Stadt, die personifiziert vor ihr erscheint, den neuen Glauben, „die wohr reformation". Zug jedoch bleibt standhaft, schlägt ihr mit dem Schwert eine Wunde und verjagt sie. Zwei anwesende Ratsherren müssen versprechen, mit der größten Strenge gegen jede Ketzerei vorzugehen. — Die Sekta klagt Luzifer den Mißerfolg; er will sich an der Stadt rächen, indem er alle Laster hinein schickt. (V. 4.)

Eberhard, der Pfarrherr von Zug, belauscht die Verschwörung der Teufel und fleht Gott um seine Hilfe für die Stadt an. Oswalds Bitte, sein Patronat vom ketzerischen England in das tapfere Zug zu verlegen, wird von Christus gewährt, und durch Eberhards Vermittlung kommt er zur Stadt.

Zug:

O helger künig S. Oswaldt,
Ich underwirf mich dinem gwalt.
Weill du bey uns geehrt wilt sin
Undt bhuotten als die kinder din,
So sag ich dir dank, preis undt lob
Umm die so grosse gnadengob.

Oswald: umfaht Zug

Ja Zug, verstandt mich eben wol,
Oswaldus din Patron sin sol,
Din vatter undt beschützer gleich,
Begleitter z letst ins himelreich.
Empfahe mich mitt hertz undt gmuott,
Domitt ich dich warhaft behuott.

Zug:

Das will ich tuon mitt seel undt leib,
Oswalde du mein vatter bleib.
Ein schönen tempell solt du han,
Darzuo wirdt helfen weib undt man.
Ein grossen gotsdienst wirdt gescheen,
Das muost du iarlich fleissig gseen.
Dein festag halt ich fürter hin,
Das gantz landt soll es werden inn.
Mitt leib undt guott, mitt statt undt landt
Befilch ich mich in dine handt.

Oswald:

Ich sag dir dank, mein werdes ort,
Dir muos gescheen nach meinem wort. (V. 1898—1921.)
Amen. Musica. (V. 5.)

Mit einem Epilog schließt das Spiel.

III. Die Gegenreformation in der Schweiz und ihr Einfluß auf das Drama.

Eigenwillige, abseits stehende Künstler gab es im Anfang des 17. Jahrhunderts in der Schweiz nicht. Das wurde verhindert einmal durch den Charakter der vorherrschenden geistlichen Literatur selbst, die war nicht Endzweck, diente einem umfassenden, manchem gemeinsamen Ziele; und dann durch die besondere zusammenfassende Kraft, welche diese zielsetzende Macht in jener Zeit aufwies. Es ist die Epoche der neuerstarkten katholischen Kirche, der Gegenreformation.

Durch Zwinglis Tod und die Niederlage von Kappel was das überlegene Vordrängen und die unbedingte Vorherrschaft der reformierten Orte gebrochen worden. Das Gleichgewicht der Kräfte wußten die katholischen Orte durch Anlehnung an die vordrängende Phalanx des Reformkatholizismus bald zu ihren Gunsten aufzuheben, und seitdem sie die Tridentiner Konzilsbeschlüsse in ihren Ländern mit strenger Hand durchzuführen suchten, wurden sie den Neugläubigen gegenüber immer unversöhnlicher. Die politische Initiative ging, mit Ausnahme von Berns Westpolitik, völlig an sie über und war restlos von konfessionellen Interessen geleitet. Gemeineidgenössische Fragen wie das Verhältnis zu Konstanz und Genf fanden die ungünstigste Erledigung, wenn sie nicht ihren konfessionellen Interessen dienten. Dagegen waren sie beim Zusammenstoß konfessioneller Einflüsse in einem paritätischen Kanton oder zugewandten Ort im Gefühl ihrer unbedingten Überlegenheit sogleich zu einem Waffengang bereit. Diese Überlegenheit ist umso auffälliger, als die protestantischen Kantone ihnen wirtschaftlich und numerisch weit überlegen waren. Sie erhielt ihre Kraft unmittelbar aus dem allgemeinen siegreichen Vormarsch des Katholizismus und mittelbar durch eine entschlossene, rücksichtslose Bündnispolitik. Nach der Zusammenfassung ihrer Kraft in einem Sonderbund, der allen alten Bünden vorgehen sollte, schlossen sie Kriegsverträge mit dem Papst, Savoyen, Spanien. Dem hatten

die reformierten Städte nichts als ihre eigene Kraft entgegenzusetzen; nicht einmal ein enger Zusammenschluß unter ihnen selbst war bei den verschiedenen Interessen und der peinlichen Respektierung der Bünde möglich. Bern war ohnehin durch seine umstrittenen Rechte und Besitzungen in der Waadt und in Genf stark gebunden.

Die gleiche Machtüberlegenheit zeigte sich auch auf religiös-geistigem Gebiet. Die sittliche und geistige Überlegenheit, welche die Reinigung durch die Reformation den Städten gebracht hatte, ging langsam wieder verloren. Auf die Anstrengungen der letzten Kräfte in dem Sturme war naturnotwendig eine Stille gefolgt, in welcher der innere Ausbau der Lehre mit all ihren geistigen, sozialen und politischen Folgen gefördert wurde. Diese Ruhezeit war einem starken und ausdauernd geführten Gegenangriff nicht auf allen Fronten gewachsen. Unter der Hand hatte Zürich, das unter Zwinglis Führung Soldverträge und Truppenwerbungen verboten und durch sein Beispiel das Entstehen einer ethisch und patriotisch neuen, eigenkräftigen Schweiz zu begründen gehofft hatte, wieder französische Truppenwerbungen gegen die Ligue gestattet, seine Staatsmänner bezogen wieder französische Pensionen, und 1614 trat es, die Politik eines Jahrhunderts verleugnend, dem Soldvertrag der Eidgenossen mit Frankreich bei; seine Truppen zogen fortan gegen alle dem König Widerstrebenden, auch gegen die Hugenotten. Zwinglis zündendes Programm für eine moralische und politische Erneuerung der Schweiz war damit verloren gegangen.

Demgegenüber führten die katholischen Orte, wenn auch langsam und gegen viele Widerstände, die Tridentiner Reformbeschlüsse durch und stellten damit das Vertrauensverhältnis zwischen dem Volk, der Kirche und ihren Vertretern wieder her. Sie fanden dabei besondere Unterstützung durch Karl Borromeo und die Nuntien und treue Hilfe in den beiden neuen Orden. 1574 trafen die Jesuiten in Luzern ein, und ihr Ansehen und ihre Beliebtheit wuchs von Jahr zu Jahr bei Rat und Volk. 1580 wurde das Kollegium in Freiburg[1]) eröffnet, 1591 dasjenige von Pruntrut; 1606/07 übernahmen sie die Seelsorge in dem für den Katholizismus halb verlorenen Wallis und kamen später (1646) auch nach Solothurn und Bellizona. Ihr Hauptort war Luzern; vorübergehend

[1]) Freiburg, ohne nähere Bezeichnung, ist immer Freiburg in der Schweiz.

genoß Freiburg durch die Anwesenheit des Petrus Canisius größtes Vertrauen und führte. Ihre Stärke lag in der Organisation aller verfügbaren Kräfte zu harter soldatischer Pflichterfüllung und in der Beherrschung der Jugend. Sie waren auch oft die geheimen politischen Leiter und bewirkten die unerbittliche Einstellung der katholischen Politik auf das Konfessionelle, selbst auf Gefahr des Staatsverfalles. Zwangen sie so die führenden Geschlechter und mit ihnen die innere und äußere Politik auf ihren sichern Weg, so bewirkten dasselbe mit beispielloser Hingabe die Kapuziner im gewöhnlichen Volke. 1581 wurde ihr erstes Kloster in Altdorf errichtet, und von da verbreiteten sich ihre Siedelungen in drei Jahrzehnten über die ganze Schweiz und nahmen weiterhin bedeutend zu. 1595 kamen sie auch nach Zug. Sie waren die Träger der selbstlosen Volksseelsorge und zwangen mehr noch als die Verordnungen der Behörden die Weltgeistlichen zu kanonischem Lebenswandel, wollten sie nicht Einfluß und Brot verlieren. Denn die moralische Zerrüttung dieses Standes war ganz unglaublich. Schon die Namen Zurflüe, Schertweg, Huwyler, die zum Teil noch begegnen werden, vielleicht auch Mahler, zeigen den furchtbaren Zwiespalt und die Richtungslosigkeit in diesen Menschen. Am deutlichsten wird die erschreckende Verkommenheit im Memorial der Priesterschaft der vier Waldstätte gegen den Nuntius Bonhomini von 1579 offenbart[1]), worin die Priester gestehen, sie würden in Privathäusern nicht geduldet und wären auf die Wirtschaften angewiesen. Die junge Kraft und Hingabe der Kapuziner bildete den größten Gegensatz zu dieser Verwahrlosung.

Unter dem Einfluß dieser neuen Orden kam wieder Leben in die alten Benediktinerklöster; ein äußeres Zeichen dafür war die Gründung der schweizerischen Benediktinerkongregation 1602. Neue mönchische Zucht ermöglichte die Entschuldung der Klostergüter, und die alten mannigfaltigen geistigen Interessen wurden wieder wach. Die Stiftschulen wurden neu eingerichtet, Freiplätze an italienischen, österreichischen und deutschen Hochschulen erworben, und Karl Borromeo erreichte in Mailand für die Schweizer und Bündner ein eigenes Institut, das Collegium helveticum.

Und eines bewahrten diese Orden, besonders die Jesuiten, dem Lande: den Zusammenhang mit Italien, den die Protestanten ver-

[1]) Mayer, Das Konzil von Trient . . . Bd. 2, S. 17 f.

loren hatten. War er schon eine politische Notwendigkeit für die innern Orte, um nicht wirtschaftlich vollständig von den protestantischen Städten abhängig zu sein und sich an die in Mailand stehende Weltmacht Spanien anzulehnen, so sicherte er den isolierten Ländern auch das Mitschreiten im großen geistigen Vormarsch der katholischen Kirche.

All dem hatten die Reformierten wenig gegenüberzustellen. Denn die eine große Tat, der auch die Katholiken ihr Erwachen verdankten, die Reformation, lag mehr als ein halbes Jahrhundert zurück. Ihre Errungenschaften bauten sie im stillen aus, manche aber hatten sie wieder verloren.

Auch die Kunstbetätigung dieser Zeit ist ein Abbild der politischen Machtverhältnisse, im besonderen ihr fruchtbarster Zweig, die dramatische Literatur. Wie war plötzlich bei der geistigen Befreiung durch die Reform das Drama in den Städten aufgeblüht! Keine einzige dem Durchschnitt der reformierten Poeten ebenbürtige Persönlichkeit hatten die katholischen Orte aufzuweisen, während in den protestantischen Städten eine auffallend große Zahl mannigfaltiger Talente hervorschoß und gekrönt wurde durch die genial begabte Renaissancegestalt des Berners Niklaus Manuel. Ihre Werke sind das Zeichen und das Produkt eines plötzlichen Aufbrechens verschütteter Erde zu neuer wunderbarer Fruchtbarkeit.

Diesem Leben war die müde Tradition in der katholischen Schweiz nicht ebenbürtig. In Luzern spielte man von Zeit zu Zeit das zweitägige Osterspiel, in Freiburg das Dreikönigsspiel, in den Landkantonen seltene Heiligenspiele. Sehr früh wurden Stücke reformierter Verfasser übernommen, ihrer Tendenz entkleidet und in den Innerkantonen aufgeführt. Schöpferische Kraft war nicht vorhanden, kein einziges Kampfdrama stellten die Katholiken der reformierten Flut entgegen.

Langsam trat dann Stille ein in den reformierten Städten, Ermüdung. Sogar offener Kampf gegen das geistliche Schauspiel erhob sich aus den eigenen puritanischen Reihen, und von Genf aus griff die Bewegung auf die ganze reformierte Schweiz. Immer mehr ging die eigene schöpferische Arbeit zurück, und um die Mitte des 17. Jahrhunderts traten fremde Schauspielertruppen auf.

Wuchs in den katholischen Orten auch nicht entsprechend die schöpferische Kraft, so wuchs doch der Wille zur Wirkung und fand seine zielbewußte Leitung durch die Jesuiten. Wie gegen

jede Institution, die einen Zweck erfüllte, den sie selber besser erfüllen wollten, liefen sie auch gegen das Volkstheater mit seinen Auswüchsen Sturm. Ganz gelang die Verdrängung nicht, aber das Ziel wurde vollkommen erreicht: das Jesuitentheater wurde maßgebend in den katholischen Kantonen, es wurde Vorbild, beinahe Norm für das Volksspiel; von ihm erhielt dieses nicht nur Anregung, sondern bezog vielfach die fertigen Stücke. Im Kleinen ist dieser Einfluß sehr schön für das Wallis nachgewiesen[1]), er begegnet aber in der ganzen katholischen Eidgenossenschaft auf Schritt und Tritt. Daraus entstand eine neue Blüte des geistlichen Dramas, zu keiner andern Zeit wurde so viel Theater gespielt, selten mit offener Tendenz gegen die Protestanten, mehr die von ihnen verworfene Verehrung der Heiligen und die Wundergläubigkeit bestärkend. Uniform sind in mancher Beziehung die Heiligenlegenden, die vorzüglich als Stoffe dienten, uniform waren die Jesuiten und ihr Drama, uniform ihr Ziel, und so mußte auch eine gewisse Eintönigkeit und Wiederholung sich in diesen Volksspielen breit machen.

Der allgemein geistige Einfluß und derjenige des Theaters ging wenigstens im Anfang grundlegender, methodischer von Freiburg als von Luzern aus. Hier wirkte der Führer der deutschen Jesuiten, Petrus Canisius, und überwand nicht nur die lokalen Hindernisse, sondern lenkte mit sicherer Hand und der Ruhe des erfahrenen Alters die Durchdringung des Volkes mit dem Geiste eines gläubigen und expansiven Katholizismus. Um die Verehrung der Heiligen zu fördern beschrieb er in populärer Form Leben und Wundertaten der einheimischen und förderte damit mittelbar auch das Volksspiel. In Freiburg lebte wenige Jahre auch Jakob Gretser, „unmittelbar nach Canisius der hervorragendste deutsche Vertreter des Ordens, sofern man nicht so sehr die praktische als die literarisch-wissenschaftliche Wirksamkeit in Anschlag bringt.“[2]) Er war eifrig dramatisch tätig und verfaßte in dieser Zeit, wohl unter dem Einfluß von Canisius, sein Schauspiel von Niklaus von der Flüe, das 1586 in Luzern die Beschwörung des goldenen Bundes weihte. Von diesen zwei führenden Jesuiten sind die methodischen Grundlagen des Vorgehens gelegt worden, auf denen dann die einzelnen Theater ihre Wirkung voll ausüben

---

[1]) Ehret, Das Jesuitentheater zu Freiburg in der Schweiz.
[2]) Dürrwächter, Jakob Gretser und seine Dramen, S. 3.

konnten. Diese beschränkte sich dann naturgemäß mehr auf die nähere Umgebung des einzelnen Kollegiums, ohne daß sich bei der Uniformität der Bewegung und dem regen Austausch zwischen den einzelnen Bühnen erkennbare Sonderentwicklungen ergeben hätten. Für Zug mußte, der Nähe wie des engen und alten geistigen und politischen Zusammengehens wegen, besonders der Einfluß von Luzern Bedeutung erlangen.

So wirkte sich die politische und geistige Vormachtstellung in einer vollen künstlerischen Blüte aus. Diese äußert sich nicht in der Bedeutsamkeit der Talente, sondern in der völligen Durchdringung aller Volksschichten. Fast in jeder Schule und von den Bewohnern jedes Dörfchens wurde Theater gespielt, und die Stücke stammten von einheimischen Poeten und waren meistens noch von einer Dorfgröße zurecht gestutzt. Alle diese Betätigungen wiesen, im Gegensatz zu den gleichzeitigen Bestrebungen der protestantischen Städte, einen einheitlichen Stil auf, der das ganze geistige Leben einheitlich prägte, die politische Einheit zu einer seelisch geforderten erhob, das Volk tiefer als die Politik allein von den andersgläubigen Miteidgenossen trennte und mit den außereidgenössischen katholischen Stammverwandten verband. Ein eigentümlicher Stil, einfache Ruhe und antithetische Vielgestaltigkeit, Mittelalter und Barock durchwirkt mit nationalen Eigenheiten, Brüche und Gegensätze in sich tragend, und als Ganzes doch eine unleugbare Einheit, etwas Organisches, höchst Zweckmäßiges.

Mitten in dieser Welt steht der Zuger Johannes Mahler, bedeutend im Gesamtbild der Nichtbedeutenden, und doch auch mehr als Mitträger der Bewegung, als Förderer einer Kultur, denn als Künstler zu werten.

IV. Mahlers Stoffe.

1. Die bisherige Behandlung derselben.

a) Bruder Klaus.

Eine Legende kann sich um so ungehemmter entfalten, je weniger genau fixierte Tatsachen über das Leben des Verehrten Richtung und Grenzen des Bildes bestimmen. Die zwingendste Festlegung bedeuten eigene schriftliche Aufzeichnungen. Niklaus von Flüe war Analphabet; nichts als einige zeitlos wirkende Gebete wurden ihm zugeschrieben. Wie er gelebt, erzählten die Anwohner im Lande, die Besucher in der weiten Welt, was er gewirkt, berichteten die Augenzeugen, und dann ging es von Mund zu Mund, und es hätte nicht so wunderbar und ungewöhnlich zu sein brauchen wie es wirklich war, um lebendig zu bleiben. So konnte der mannigfaltige Legendenkranz um Bruder Klaus wachsen, mit seinen Widersprüchen, wie sie besonders die Prozeßakten aufweisen. Dabei trat die politische Wirksamkeit anfangs stark in den Hintergrund; ihre Folgen hatten sich ohnehin, mit Ausnahme des Einwirkens auf die Tagsatzung zu Stans, dem Volke weniger gezeigt und wirkten als namenlose Institutionen weiter; sie hatten auch keine werbenden Anwälte wie die religiösen und moralischen Taten in den interessierten Geistlichen. Fast als Beigabe nur erwähnen die ersten größeren öffentlichen Berichte, daß er gelegentlich die Eidgenossen zu Gehorsam, Einfachheit und Friede gemahnt und die Einigung im Burgunderstreit herbeigeführt habe. Seine Gesichte und Prophezeiungen, sein geheimes Wissen um die Seele desjenigen der vor ihn trat, seine Macht über moralisch Verirrte und besonders sein wunderbares 20jähriges Dasein ohne leibliche Speise lebten weit eindrucksvoller im Volksgeiste. Sie wurden auch zuerst von Bewunderern aufgezeichnet.

Das erste Druckwerk über Bruder Klaus[1]), wahrscheinlich erschienen in seinem Todesjahr 1487 und geschrieben von einem

[1]) Durrer, S. 359 f.

geistlichen Pilger, unterscheidet sich von den kurzen Reiseberichten wie von den spätern biographischen Aufzeichnungen durch seinen rein theologischen Charakter. Es enthält neben der Diskussion von sechs theologischen Fragen die Zeichnung und Deutung des Radbildes, das Bruder Klaus dem Pilger als „mein buoch" vorzeigte, und zwar geschieht diese Deutung durch den Pilger. Zur Biographie trug das Büchlein nichts bei.

Ein Jahr nach dem Tode des Bruders, 1488, erschien das erste Lebensbild, verfaßt von Heinrich von Gundelfingen, Chorherr von Beromünster[1]), der nach kurzer Lehrtätigkeit an der Universität Freiburg i. B. sich in das Schwarzwaldstift Waldkirch zurückgezogen hatte. Er gibt, ohne Daten und biographische Einzelzüge, ein klares, einfaches Bild des Einsiedlers, stellt ihn als lebendige Gestalt mit höchster Kraftzusammenfassung zum Dienste an Gott dar. Mit Wärme und Begeisterung zeigt er in ihm seinen Mitmenschen ein Vorbild, welches sie nicht nachahmen sollen, das sie aber führen soll, nach ihrem inneren Vermögen und den äußern Umständen das Seelenheil zu erlangen. Das Lebensbild dedizierte Gundelfingen der Luzerner Regierung samt dem angehängten „Offizium de beato Nicolao", größtenteils eine wörtliche Wiedergabe des ersten Teils, das in Sachseln bis zum Verbote durch den Bischof Johann Georg von Hallwil 1603 häufig bei Feierlichkeiten am Grabe gelesen wurde.

In den letzten Jahren des 15. Jahrhunderts beauftragte die Regierung von Obwalden den Magister Heinrich Wölflin (Lupulus) von Bern mit der Abfassung einer offiziellen Lebensbeschreibung, und um 1501 lag dieselbe vor. Sie schöpft neben mündlicher Tradition hauptsächlich das sogenannte Sachseler Kirchenbuch aus und ist die erste eigentliche Biographie von relativer inhaltlicher Vollständigkeit und quellengetreuem Wert. Wäre des Verfassers Hoffnung auf den verdienten Druck und weitere Verbreitung der Schrift nicht unerfüllt geblieben, so hätte die Legende schon damals in dieser geschlossenen Form ihren Weg ins Volk und ins Ausland gefunden und jeder weitern Darstellung zur Grundlage dienen müssen. Ungedruckt war das Werklein nur wenigen Geistlichen bekannt und seine Wirkung nur indirekt möglich. Sebastianus Rhaetus, jahrzehntelanger Ranftkaplan, „Underwaldensium quasi librarius", wie ihn Eichorn nennt[2]), kopierte Wölflins Legende und

[1]) Durrer, S. 418 f.
[2]) Durrer, S. 629.

brachte Auszüge unter das Volk. Ebenso verfertigte Andreas Z'Bären 1567 einen Auszug.

Ihre weitere Verbreitung aber erhielt sie erst unter fremdem Namen. Hans Salat, der bissige polemische Gegner der Reformierten, kürzte einige Stellen, erweiterte andere unwesentlich, vermehrte sie um den mündlichen Bericht über das falsche Gericht und gab sie unter seinem Namen 1537 heraus als „Rechte ware history, legend und leben des frommen, andächtigen, lieben, saeligen Nicolausen von der Flue."[1]) Auch diese erste gedruckte Biographie blieb in ihrer Wirkung beschränkt; die offenbar sehr kleine Auflage war bald vergriffen, Wittwyler konnte schon 30 Jahre später kein Exemplar mehr auftreiben.

Dieser Mangel wurde erst behoben durch die Biographie Ulrich Wittwylers von 1571[2]). Wittwyler, zur Zeit der Abfassung Pfarrer und seit 1585 Abt in Einsiedeln, schöpfte seine Kenntnisse aus irgend einer Version der Wölflinschen Legende, kannte vielleicht Salats Biographie, nicht aber den Namen des Verfassers, Walassers Neuausgabe des Pilgertraktates und das von Canisius später herausgegebene angebliche Gebetbüchlein Bruder Klausens. Diese recht verschiedenen Vorlagen fanden sich zu einem unorganischen, weder formell noch inhaltlich erfreulichen Gebilde zusammen, das weit unter den geschlossenen Bildern der Vorgänger steht. Seine Wirkung aber war weit bedeutender, denn es fand in mehreren Auflagen die Verbreitung, die bisher gefehlt hatte, und mit ihm beginnt die Gegenreformation die Gestalt Bruder Klausens gegen die Neugläubigen wieder nutzbar zu machen; noch bei Salat hatte die Kraft zum Echo gefehlt. Witwyler widmet das Büchlein den fünf innern Orten; er hofft, daß dadurch „verblendten menschen die schuepen von ihren augen fallen." „Aber die gotlose bosshaftige, verstockte, widerspennige leut woellen lieber muotwilligklich betrogen und verfuert sein, dann dass sie widerumb in das hauss gottes koerten und auf den rechten weg mit unserem landsmann bruoder Clausen sich begeben."[3]) Von „abtrunnigen ketzern" ist die Rede. Bruder Klaus gibt „den schwachglaubigen solchen trost und sterkung, damit sie noch heutigs tags nit als die rohr auff dem feld sich umbwehen und bewegen lassen vonn allerley gewaltigen sturmwinden der newen falschen lehr, rotten

[1]) Bächtold, Hans Salat, S. 136; Durrer, S. 661.
[2]) Durrer, S. 768 f.
[3]) Durrer, S. 772.

und secten, die laider allenthalben je laenger je mehr uberhand nemmen“ [1]). Auch die nationale Pflicht der Schweizer, Bruder Klaus zu ehren, wird von Witwyler zuerst deutlich für die Protestanten betont.

1585 folgte diesen Lebensschilderungen die Herausgabe der „Zwey und neuntzig Betrachtung und Gebett“ durch Petrus Canisius, womit eine gewisse Vollständigkeit des gedruckten Materials über Bruder Klaus erreicht war, die jedem die genaue Kenntnis des Einsiedlers ermöglichte.

Bruder Klaus war infolge seiner politischen Wirksamkeit eine Gestalt, die der ganzen Eidgenossenschaft gehörte, als Einsiedler und Wundertäter aber ein Held der katholischen Kirche. Daraus geht schon hervor, welche Stelle er in den Konfessionsstreitigkeiten bei den beiden Parteien einnahm, die Reformierten betonten gegenüber den katholischen Sonderbünden sein Wirken für die politische Einigkeit, die Katholiken seine Ermahnungen zu treuem Festhalten am alten Glauben. Bereits 1522 wehren sich in einem Dialog die Katholiken, daß man ihnen „bruoder Clausen in die nassen reybe“ und machen seine religiösen Grundsätze geltend [2]). Die Angriffe der Reformierten gingen trotzdem weiter. Zwingli, im Kampf gegen Solddienst und Pensionenwesen, beruft sich in den Jahren 1523—1526 mehrmals auf Bruder Klaus, und Bullinger tut ebenso [3]), 1538 Jakob Ruf im „Etter Heini“ [4]) und noch 1550 Valentin Boltz im „Weltspiegel“ [5]). Ihnen antworten Thomas Murrner, der Führer der Katholiken in der konfessionellen Polemik [6]), 1531 das Lied von der Schlacht zu Kappel [7]), und selbstverständlich Hans Salat, 1537. Dann verschwindet Klausens Name aus der polemischen Literatur, diese selber nimmt ab; die Kriege haben erwiesen, daß keine der beiden Parteien unterdrückt werden kann, es folgt die innere Festigung der lange umstürmten Staatswesen. Gestützt durch das Konzil von Trient und geführt von den Jesuiten lehnten die katholischen Orte Vermittlungsversuche der reformierten Städte ab [8]), schlossen 1586 den goldenen Bund und

[1]) Durrer, S. 773/74.
[2]) Durrer, S. 633.
[3]) Durrer, S. 635 und 641.
[4]) Ausgabe von Kottinger, Verse 905 f. und 2882 f.; Durrer, S. 694.
[5]) Ausgabe von Gessler, V. 1037 f. und 5173 f.; Durrer, S. 713.
[6]) Durrer, S. 650.
[7]) Durrer, S. 655.
[8]) Dierauer, III, S. 414.

1587 das Bündnis mit Spanien. Es galt im siegreichen Vormarsch der Gegenreformation mitzukommen, und Bruder Klausens politische Ermahnungen wurden mehr als je übertreten. Die Hinweise darauf vonseiten der Reformierten blieben natürlich nicht aus [1]). aber die Katholiken schwiegen und handelten. Bruder Klaus trat deswegen bei ihnen nicht in den Hintergrund, seine kirchliche Stellung wurde gestärkt und seine Verehrung vermehrte sich. Die gleichen Leute, welche die zielbewußte politische Organisation der katholischen Schweiz leiteten, hoben auch die kirchliche Macht des Einsiedlers. Sie brachten sogar das Unmögliche fertig, daß Bruder Klaus beim Abschluß des goldenen Bundes dem Tage die Weihe gab. Das waren die Jesuiten und eines ihrer bedeutendsten Popularisationsmittel das Drama.

Unter dem Einfluß des Petrus Canisius, des geistigen Hauptes in der Schweiz, schrieb Jacobus Gretser den „Dialogus de sacrosancto Eucharistiae sacramento", in dem Bruder Klaus siegreich die katholische Sache vertritt [2]), und die „Comoedia de vita Nicolai Underwaldii Eremitae Helvetii", die am 5. Oktober 1586 bei der Beschwörung des Goldenen Bundes durch die Gesandten der 7 katholischen Orte in Luzern aufgeführt wurde. Gretsers Spiel enthält in fünf Akten 2600 Verse und schließt sich in der Form mehr als jedes andere Stück des Verfassers an das Volksschauspiel an. Es ist nicht undenkbar, daß ihm bereits ein solches vorgelegen hat [3]), zur Erklärung aber nicht nötig; Gretsers dramatische Fähigkeit war groß genug, den Stoff dem klaren Zwecke ganz dienstbar zu machen. Er schuf aus den wichtigsten Berichten in Witwylers Biographie Monolog- und Dialogszenen und reihte sie aneinander. Ein wohltätiger Einfluß der neoklassischen Schuldramatik und wohl auch seines bedeutenden Könnens zeigt sich in der sorgfältigen Beschränkung auf die zu einem klaren, das Wesentliche begreifenden Bilde notwendigen legendarischen Berichte, die keinem spätern Bearbeiter mehr gelungen ist. Nicht weise Beschränkung, sondern tendenziöse Unterschlagung ist es, wenn Klausens poli-

[1]) Durrer, S. 872.

[2]) Diesen Titel führt das Original und Dr. Scherers Kopie; in dem eigenhändigen Verzeichnis seiner Werke nennt ihn Gretser sogar: „Dialogus de Nicolao Unterwaldio pro festo Corporis Christi." Dürrwächter, Jakob Gretser, S. 12.

[3]) Ein Tiroler Spiel „von brueder Clas und brueder Tell" erw. Zingerle, Sitzungsber. der Wiener Akad., Bd. 55, S. 612 und nach ihm andere.

tische Wirksamkeit vollständig verschwiegen wird. Es ist begreiflich. Nur so, wenn man das Gedächtnis schlafen legte, war es möglich, durch Bruder Klaus den Bundesbruch weihen zu lassen. Bruder Klaus ist damit offiziell zum Vorkämpfer der schweizerischen Gegenreformation geworden, wenn auch in diesem Spiele die Ausfälle gegen die Neugläubigen keine scharfen Formen annehmen. Die Jesuiten waren die Bannerträger und versuchten mit allen tauglichen Mitteln das Volk zu starker Unterstützung des Vormarsches heranzuziehen. Eines der wirksamsten war ihre Bühne. In den Kollegiatsstädten versuchten sie durch Unterdrückung der volkstümlichen Spiele ihren Einfluß zu erhöhen, die dramatische Tätigkeit auf dem Lande brachten sie durch Verbreitung populärer Stücke unter ihre Oberleitung. Freiburg war Zentrum dieser Propaganda, Petrus Canisius ihr hervorragender Leiter, Bruder Klaus ihr bedeutendster Helfer, der, von ihnen geleitet, seine segnenden Hände über den Bund ausbreitete, welcher die Kräfte der katholischen Eidgenossen zusammenfaßte und ihnen die ausschließliche Leitung des Landes wieder zuführen sollte.

Wie gesichert der Einfluß der Jesuiten bereits war, zeigt die weitere Geschichte des Stoffes. Bereits 1590[1]) schrieb Jakob Lüthi, der Landesschulmeister von Obwalden, ein Bruder Klausen-Spiel, von dem anzunehmen ist, daß es sich an Gretsers Stück anlehnte. Der Rat setzte eine Kommission ein, die das Spiel „erhören undt dann dem schullmeyster ettz dancks thun" sollte[2]). Über eine Aufführung ist nichts bekannt und der Text verloren.

Am 16. und 17. September 1601 wurde in Sarnen das Bruder Klausen-Spiel von Johann Zurflüe aufgeführt. Zurflües Leben hat manche Ähnlichkeit mit demjenigen Mahlers. 1566 in Stans geboren war er 1591 Priester in Luzern, dann Leutpriester in Sempach und Kaplan in Münster, um 1594 wieder nach Luzern zu kommen als Helfer des Stadtpfarrers, nachdem er „vor etwas Zit in Ungnad gefallen, und er nun begnadigt ist."[3]) 1596—1603 ist er Pfarrer in Sarnen und Sextar und siedelt dann wahrscheinlich nach Arth über. 1613 wurde er in Sarnen „auf sein inständiges Bitten zum zweiten Male gewählt; allein sein unbeständiger

---

[1]) Dahin ist Bächtolds Datum 1589, S. 112 der Anmerkungen, nach Dr. J. H. Hess zu ändern.

[2]) Durrer, S. 887.

[3]) Bölsterli, Geschichtsfreund, Bd. 15, S. 26.

Charakter nöthigte ihn, die Pfarrei bald wieder Aufzugeben.“ [1]) Schon 1615 wird dieselbe neu besetzt und von Zurflüe fehlen weitere Nachrichten.

Sein Spiel, ein umfängliches Werk von 11 384 Versen in 8 Akten mit 141 Sprechrollen wurde in zwei Tagen gespielt; die Trennung liegt vor dem Wegzug Klausens, mitten im 5. Akt. Es ist ein echtes Beispiel der barocken volkstümlichen Schauspieldichtung, ein Kompendium alles Darstellbaren aus der Klaus-Legende. 1. Akt. Familienleben in Klausens Elternhaus und seine Jugendjahre. 2. Seine Verheiratung. 3. Klaus, von Moses beauftragt, spricht zu den eidgenössischen Gesandten. 4. Kritik des öffentlichen Lebens, häusliches Leben und Angriffe der Teufel. 5. Wegzug in die Fremde. 6. Seine Festsetzung als Einsiedler in der Heimat. 7. Prüfung des Fastens und seine Bekehrungen. 8. Klaus spricht zu den Eidgenossen; sein Sterben, Wunder nach seinem Tode. — Dazwischen werden häufig durch Klaus oder Engel seitenlange „Lehren“ im Anschluß an das Vorgeführte gegeben. Die Form ist der vierfüßige Jambus mit mehrheitlich stumpfem Reim.

Als Quelle führt Zurflüe einzig „das buoch des Abtes Ulrich“ (Witwyler) an. Eine genauere Untersuchung weist aber leicht nach, daß die überall bekannte Biographie Witwylers mehr dazu dienen sollte, die wahren Quellen zu verschleiern, denn gerade nur auf sie geht keine einzige Szene zurück. Die Hauptvorlage ist Gretsers Spiel, das ohne irgendwelche Lücke von Zurflüe übernommen worden ist. Es entsprechen:

Gretser:	Zurflüe:	
Akt I.	Akt IV. 2. Teil.	V. 4 083 – 5 482.
II.	V.	4 483 – 6 690.
III.	VI.	6 691 – 7 480.
IV.	VII. 1. Teil.	7 481 – 8 977.
V.	In Akt VIII.	10 518 – 10 769.

Die Verwertung des Gretserschen Spieles ist als Übersetzung zu bezeichnen, die oft wörtlich genau, an andern Stellen etwas freier vorgenommen wurde. Als Beispiel setze ich einige Verse aus der Jagdszene nebeneinander.

Gretser III. 1.

Charinus:

Da partem retium, fer perticas puer
Queis fulciantur tendiculae ne corruant.

[1]) Kiem, Jahresbericht für 1870/71, S. 11.

Pamphilus:

Tendamus ita ut si lepus acurrerit, cadat.
Tu Spudace istam pone latites arborem
Et si quis leporem te transierit, concute
Sine mora palmas magno strepitu, quo lepus
Exterritus in plagas viat, interea sile.
Quietus sis, nec latum te commoveris.
Digitum. *Spudeus:* Faciam quod mandas perquam sedulo.

Charinus:

Nos vero clamore feras ex latebris suis
Eliciamus et canamus catulis classicum.

Zurflüe V. 6880—6893.

Charinus:

Gib ein theil des garns, buob gib stäcken
Dass s' garn nitt fall, wendts dran usstrecken.

Pamphilus:

Lieber streck es so gar woll uss
Dass kein hass möge kommen druss,
Du buob, dich hindern baum verbirg
Biss ein hass fürher kommen wird,
Den schlach luth mitt dinen händen,
Dan schrockner hass wird sin in banden,
Darzwüschen schwig still wie ein muss
Sonst möcht uns z'letst nütt wärden druss.

Spudeus:

Der Sach wil ich rächt gwüsslich thuon.

Charinus:

Wend unsre hünd ietz lauffen lan.
Hurttig, hurttig unnd wacker dran
Wird müessen uns kein hass enttgan.

Die Randbemerkung Gretsers: „Hic cingunt locum canes" beim letzten Vers hat Zurflüe, ohne sie zu übersetzen, herübergenommen. Manche Stellen zeigen, daß Zurflüe, wenn er auch kein eigenkräftiger Geist war, ein bedeutendes Talent zur Verwertung fremden Gutes besaß; er war, einmal die Übertragung als seine Arbeit betrachtet, für seine Zeit mehr als ein mittelmäßiger Übersetzer.

Als bedeutsame Quelle erweist sich auch der „Weltspiegel" von Valentin Boltz. Zurflüe war wohl durch die Aufführung an der alten Fastnacht des Jahres 1583 in Sarnen mit dem Stück

bekannt geworden[1]). Das Gespräch zwischen Edelmann und Schweizerbauer am Anfang des dritten Aktes (V. 2694—2833) geht auf Boltz V. 1714—1760 zurück; die Unterredung des Bruders mit Moses und die daraus folgende Vermahnung der eidgenössischen Gesandten (III. 2833—3519) entspricht — zum größten Teil wörtlich — Boltz V. 1037—1713. Ihm ist entnommen die Klage der Gret Binetsch und ihres Mannes vor dem „Rychman" bis zu dessen Entführung durch die Teufel. (Zurflüe VIII. 9748—10 078. Voltz V. 3220—3547.) Die Vereinigung der Eidgenossen durch Klaus (VIII. 10 138—10 517) ist übernommen aus Boltz V. 5173—5506, und der Anachronismus, daß die Gesandten der 13 örtigen Eidgenossenschaft vor Bruder Klaus treten, hat Zurflüe weder hier noch im dritten Akt gestört. Aus Boltz stammen die Mahnungen des Erzengels Michael (V. 2416 f.), des Propheten Helias (V. 1003 f.), und Helys, des „gsatzpriesters" (V. 2788 f.), die Akt VIII. V. 10 079—10 138 zusammengenommen sind, und in freier Übernahme und Verwendung sämtliche Reden der Erzengel und Propheten. Was auch nur irgendwie verwendbar war, hat Zurflüe aus dem „Weltspiegel" geplündert. Die Jugendgeschichte Klausens hat er, wie ich vermute[2]), aus Schertwegs „Bigandus" übernommen, der selber schon Anleihen bei Boltz gemacht. Er benutzte die Gelegenheit, mit leichter Mühe ein großes Spiel zu verfertigen und Ruhm und klingenden Dank[3]) dafür einzuheimsen. Aber er hatte doch wohl auch das bestimmte Ziel im Auge, über Gretser hinaus ein Gesamtbild der gesellschaftlichen und politischen Zustände zur Zeit Bruder Klausens darzustellen und damit, weil dieselben um die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts die gleichen, keinesfalls günstigere waren, bessernd auf das Volk zu wirken. Die Bekehrung des Viehhändlers, des Kriegers und des Ehebrechers (V. 8978—9484) am Ende des siebenten Aktes, ebenso die Ehebruchsgeschichte (V. 9485—9660), fand Zurflüe in den Akten des ersten Kanonisations-

---

[1]) Küchler, Chronik von Sarnen, S. 336. Unter dem Namen „Weltlauf" wurde eine gekürzte Fassung auch anderswo gespielt, vgl. Bächtold, S. 259.

[2]) Das einzige Exemplar auf der Stadtbibliothek Solothurn stand mir leider nicht zur Verfügung, so daß ich nur nach den Angaben von Krutter, 1845, S. 94, und Bächtold, S. 369, schließe.

[3]) „Mine g(nedigen) h(erren) hand dem külheren . . . die fäller und die buossen geschenk und nachgelasen . . . und hand ime einhundertt guldin füreret." Durrer, S. 944.

prozesses von 1591[1]). Hans Rosacher gibt dort die Geschichten zu Protokoll, die er von seinem Bruder Andreas und seiner Frau Verena von Flüe oft habe erzählen hören, Zurflüe gibt die Gewährsleute selber an: „wie Andreas Rosacher unnd Verena von flüe, by Irem Eyd bezügett handt." Die Aussagen sind ohne jede Änderung dialogisiert, Klausens Worte zum Teil getreu übernommen.

Was bleibt nun, das Zurflües geistiges Eigentum sein könnte? Einmal der zweite Akt. Dafür findet sich in der Literatur keine Vorlage, aber auch aus Witwyler läßt sich keine einzige Stelle belegen. Ebenso verhält es sich mit dem ersten Teil des vierten Aktes. Aus Witwyler könnte er einzig die Anregung zu V. 10 770—10 889 (Klaus erhält die heiligen Sakramente) erhalten haben. Die Lamentationen von Ulrich und Petrus über Klausens Tod (V. 10 890—10 997), die Krankenheilungen beim Begräbnis (V. 10 998—11 079 und 11 173—11 186), das Erscheinen des Toten vor den drei Männern (V. 11 080—11 172) und früher (V. 6458—6531) der Abschied Klausens von Petrus sind ohne bekannte Vorlage. Aber auch das ist kaum alles Zurflües Eigentum und Durrers Verdacht, daß er Lüthis verlorenes Spiel mitbenutzt habe, ist durchaus gerechtfertigt. Besonders Klausens Kritik der politischen Zustände beim Aufgebot zur Landsgemeinde (IV) und die Rolle seines Bruders Petrus beim Abschied (V), vielleicht auch der zweite Akt scheinen mir eine Vorlage fast vorauszusetzen. Ebenso die Krankenheilung (VIII), die einer selbständig gestaltenden Phantasie ihr Dasein durch freie Übernahme der im sog. Kirchenbuch von Sachseln verzeichneten Wunderwirkungen verdankt. Endlich bleibt auch die Möglichkeit, daß Gretsers Drama ihm bereits übersetzt vorlag, z. B. in Lüthis Spiel, das sicher Gretser die Anregung verdankte. Zurflües Eigentum ist wohl die Klageszene Ulrichs (VIII), die er in dieser unerfreulichen Form kaum übernommen hätte, und dann die „Lehren", welche überall eingestreut sind. Eine Anregung dafür könnte er aus Gengenbachs „Zehn Alter" bekommen haben, ohne daß wörtliche Übernahme stattgefunden hat. Das Stück wurde 1599 in Kägiswil aufgeführt. Für Zurflües Geschick spricht einzig, daß aus all diesen Bestandteilen ein im Ganzen widerspruchsloses Gebilde hervorging, das die Bedürfnisse des Volkes nach Vorführung des gesamten Lebens und Wirkens seines Helden befriedigte und den Zweck des geistlichen Ver-

[1]) Durrer, S. 923 f.

fassers nach weitgehender moralischer Beeinflussung der Zuschauer erfüllte. In diesem Sinne entsprach es ganz der Bedeutung des Spiels, wenn die Regierung beschloß, es zum Landesbanner zu legen[1]).

Zurflües Mosaik ist von einem unbekannten Obwaldner mit geringfügigen Änderungen reproduziert worden. Es wird von Bächtold in den Anmerkungen erwähnt, um 1630 datiert und die Vermutung ausgesprochen, Melchior Kündig, der Autor des „St. Beatus" von 1635, sei der Verfasser; mehr als Vermutung ist das aber auch heute noch nicht. J. H. Hess[2]) will das anonyme Spiel früher ansetzen und Zurflües Fassung als dessen Kopie betrachten. Ein genauer Vergleich zeigt aber, daß das nicht möglich ist. Dem anonymen Spiel geht eine lateinische „Synopsis actionis Tragicomicae de B. Fratre Nicolao Eremita" voraus, die für volle sechs Akte den Inhalt angibt, während der ausgeführte Text im fünften Akt mitten in einer Szene abbricht; der nicht mehr ausgeführte Teil stimmt in der Synopsis genau mit Zurflües Fassung überein. Das zeigt bereits, daß dem Anonymus nicht die Priorität zugesprochen werden kann. Dazu kommt, daß die Synopsis mancherorts nicht mit dem ausgeführten Text übereinstimmt; es sind fast immer Stellen, in denen die ausgeführte Szene von Zurflüe abweicht, während ihm die Synopsis folgt. Dadurch wird das Entstehen des anonymen Spiels klar beleuchtet: der Verfasser schrieb zuerst die Synopsis in enger Anlehnung an Zurflües Text, wich aber bei der Ausführung im Einzelnen hie und da ab. Dazu bewog ihn wohl die lebendige Überlieferung, die ihn umgab, aber wahrscheinlich auch ein zweites Vorbild, denn einige Szenen fallen ganz aus Zurflües Plan. Auszug und Rückkehr des Heeres mit Verlesen der Kriegsartikel stammen wörtlich aus Georg Gottharts „Tragödie von der Zerstörung der Stadt Troja", gedruckt 1599. Neu sind dann noch: das Auftreten der drei ersten Unterwaldner (I. 1), Marias Hilfe für Bruder Klaus (V. 9) und die fragmentarische Szene der Tagsatzung zu Stans (V. 16); die auffällige Ähnlichkeit dieser Szenen mit entsprechenden in Mahlers Spiel ist noch zu betrachten. Außerdem ist die Bedeutung der Teufel durch Einführung von Beratungen verstärkt. Gretser war dem Anonymus kaum bekannt. Die lateinischen Anweisungen weisen nirgends auf ihn, sondern sind Über-

[1]) Durrer, S. 944.

[2]) In seiner demnächst erscheinenden Freiburger Dissertation über Wolfgang Roth (P. Marianus).

setzungen der Zurflüeschen, und wo sonst Zurflüe von Gretser abweicht, macht der Anonymus immer getreulich mit.

Der Wert der beiden Spiele ist ziemlich gleich. Immerhin gelingt dem Anonymus da und dort eine treffendere Fassung eines Gedankens, oft sprichwortartig und witzig; seine Sprache ist weniger in Formeln gezwungen und läßt ihm mehr Freiheit. Ich gebe, um ein Bild der schwer zugänglichen Spiele zu vermitteln, die gleiche Stelle wie bei Gretser und Zurflüe als Probe.

Anonymus IV. 7.

Charinus:

Du buob gib har die stecken
mit s garn nit fall, wendts dran uss strecken
Undt unss kein hass mög kommen druss

Pamphilus:

So streckens fei wacker uss
Ihr buoben hinder d beim thuont stan
Biss daz ein hass kumbt gägen s garn
Den schlandt lut mit den händen z samen
Erschrockner hass den baldt ist gfangen
Dar zwischen schwigent wie ein muss

Charinus:

Sunst möcht unss zletst nüt werden druss
Drum handt guot acht undt fliss dar zuo

Servus primus:

Wir wendt den sachen wol rächt thuo

Pamphilus:

Wendt unssre hündt ietz lassen gan
uff hurtig hurtig wacker dran
Es muoss kein hassen unss entgan.

Ließe sich die Verfasserschaft Melchior Kündigs erweisen, so wäre eine Datierung des Fragmentes gerade vor seinem Tode im Jahre 1637 angemessen. So ist sie genau nicht möglich, Bächtolds Annahme von 1630 liegt aber sicher nahe daran.

Bächtold erwähnt[1]) für 1627 eine „Komödie durch W. Dörflinger", Küchler[2]) 1608 „ein Spiel" von demselben. „Ein Bruchstück von diesem Spiel dürfte sich unter den Schriften von Landammann Wolfgang Stockmann befinden. Es treten darin mehrere Kantone auf." Es war nichts aufzufinden, die letzten Worte

[1]) Literaturgeschichte, S. 62 der Anmerkungen.
[2]) Chronik von Sarnen, S. 336/37.

aber lassen an eines der beliebten Bruder Klausen-Spiele denken. In Sarnen hatte sich unter dem Schutz und der Förderung der Regierung eine eigentliche Tradition dieser Spiele ausgebildet, das zeigen schon die erwähnten Stücke und ihre Behandlung durch den Rat, und eine Bemerkung in Wolfgang Rots Vorrede zur „Zucht Schuol" bestätigt es, er sagt: „Damit des halben unserer Altvorderen der alten Römer guoter Bruch nit abgange, und unsere liebe Eltern an ihren jungen wysheit, verstandt und thugent erläben und sächen mögent (Ja das auch zuo siner Zit, wan des Säligen Bruoder Klausen Comoedia oder Spil sollte gehalten wärden, desto mehr geübte, abgerichte und guote actores oder Spilsgsellen funden wurdent) hab ich darzuo auch wöllen ein ursach gäben, und darum us hl. Geschrift . . ." eine Komödie verfaßt. Das erinnert an die Luzerner Spieltradition. Auch die Abschrift von Mahlers „Bruder Klaus" erweist das außerordentliche Interesse an dem Stoffe, und es ist möglich, daß Aufführungen stattgefunden haben, die uns nirgends überliefert sind.

b) Sankt Stanislaus.

Stanislaus wurde 1030 in der Nähe von Krakau als Sohn adeliger Eltern nach 30jähriger unfruchtbarer Ehe geboren. Er war in seinen Knabenjahren still und fromm und erduldete alles. Nach Studien in Paris teilt er sein Vermögen unter die Armen, wird Priester und, nachdem er ein erstes Mal aus Bescheidenheit sich geweigert, 1071 Bischof von Krakau. Mit König Otto III. steht er in gutem Einvernehmen, aber dem nach sechs Jahren folgenden Boleslaus genügt sein Weib nicht, er vergewaltigt Frauen und Jungfrauen und nötigt damit Stanislaus, gegen ihn aufzutreten. In einer Unterredung bekehrt Stanislaus den König; bald aber macht sich dieser Vorwürfe, von einem Untertanen beherrscht zu sein, er fällt ins alte Leben zurück, läßt durch Soldaten die schöne sittenstrenge Gemahlin des Edlen Mecislaus rauben, macht sie zur Konkubine und zeugt mehrere Kinder mit ihr. Stanislaus ermahnt ihn zur Wiederherstellung der Ehe, droht mit der Exkommunikation, der König hingegen versucht ihn durch Verleumdung zu beseitigen. Dem Episkopat gehört seit 30 Jahren ein Dorf, das der Bischof vom Edlen Petrus kaufte, aber weil dieser kurz darauf starb, nicht alle Verträge beschaffen konnte. Den Neffen des Petrus wird befohlen, gegen Stanislaus zu klagen, den Zeugen gedroht. Vor Gericht fliehen die Zeugen, worauf Stanislaus verspricht, Petrus

lebendig zu machen. Unter Tränen bittet er am Grabe um Erweckung des Toten, dieser steigt empor, es erfolgt der Freispruch, und Petrus legt sich freudig wieder ins Grab. Im glücklichen Kriege gegen die Russen beginnt der König von neuem das schändliche Leben; in Kiew schänden seine Soldaten mit ihm die russischen Frauen, ihre Frauen daheim fangen darauf ebenfalls ein liederliches Leben an, und nun zieht ein Teil des Heeres trotz dem Verbot des Königs heim. Daheim rächt sich der König an ihnen, ihren Frauen und Kindern. Stanislaus ermahnt ihn zum drittenmal, tritt ihm endlich im Beisein aller Großen entgegen und schließt ihn von der Kirche aus. Wenige wagen zum Bischof zu stehen. Der wütende König befiehlt der Garde, Stanislaus in der Kirche St. Michael zu ermorden, dreimal kehren sie zitternd und machtlos um, da dringt der König ein und erschlägt ihn. Sein Körper wird zerstückelt und zerstreut, und das Begräbnis verboten. Vier Adler kommen von allen vier Seiten der Erde, wachen über der Leiche, die von keinem Tier berührt wird und in der Nacht leuchtet; da von Frommen die Stücke zusammengetragen sind, verschwindet jede Narbe.

Der Papst bannt den König. Drei Jahre hält dieser hartnäckig stand, und viele göttliche Strafen muß Polen darum erdulden. Endlich verweigert die eroberte russische Provinz den Tribut, der Adel verschwört sich, und der König flieht mit seinem Sohne Miesconus und andern nach Ungarn. Die göttliche Rache ließ ihn durch seine eigenen Hunde zerreißen.

Die ältesten historischen Nachrichten über Stanislaus in polnischen Chroniken wissen weder von der Erweckung des Petrus noch von spätern Wundern. Erst die Kanonisation durch Innozenz IV. 1253 in Assisi gab Anlaß zur Abfassung seiner selbständigen Biographie, welche, die Arbeit seines Bruders fortführend, der Dominikaner Vincentius von Kielce bald nachher beendigte. Sie wurde erweitert und bereichert von dem bedeutenden polnischen Historiker Johannes Dlugosz (Longinus) 1465, Auszüge daraus 1469 und 1520 veröffentlicht. Diese Darstellung ging verkürzt in die Legendensammlungen über; in derjenigen des Laurentius Surius fand Mahler die Geschichte, und nach jener Fassung ist der Gang der Ereignisse hier kurz wiedergegeben.

Stanislaus ist Patron von Polen, Stadt und Diözese Krakau und wird von Fischern und Seeleuten der Ostsee und Adria gegen die Stürme angerufen.

c) Sankt Oswald.

Oswald wurde 604 oder 605 als Sohn des heidnischen Königs Ethelfried von Northumberland geboren. 616 fällt sein Vater im Kampf gegen die Briten, und der vorher von ihm vertriebene Edwin nimmt den Thron ein. Oswald und seine Brüder fliehen nach Schottland, wo sie getauft und christlich erzogen werden. Nach Edwins Tod übernehmen Oswalds ältester Bruder und sein Vetter die Herrschaft; beide treten wieder zum Heidentum über und fallen 634 im Kriege gegen Kedwalla, den König der Briten. Ihr einziges Regierungsjahr war so grauenvoll, daß die alten englischen Historiker beschlossen, es in der Chronologie wegzulassen und Oswalds Herrschaftsantritt ein Jahr früher anzusetzen. Dieser wird nämlich vom Volke zurückgerufen, sammelt ein kleines Christenheer und errichtet, wie er der Briten ansichtig wird, eigenhändig ein hölzernes Kreuz. Er siegt und wird dadurch Herr über ganz Nordengland. Eine seiner ersten Regierungshandlungen ist die Bitte um Sendung eines Missionars an die schottischen Mönche. Dieser, Aidan, predigt, der König steht neben ihm, erklärt und übersetzt dem Volke Unverständliches in seine Sprache. So wird das ganze Land christianisiert.

Oswald ist bei der Taufe des Westsachsenkönigs zugegen und heiratet dessen Tochter, die ihm einen Sohn, Aedilwald, schenkt. Von dieser Zeit an lebt er noch frömmer und selbstloser, ein Beschützer und unermüdlicher Wohltäter der Armen. 642 fällt er im Kampf gegen Penda, den heidnischen König der Mercier. Unter ihm war zum erstenmal ganz England vereinigt.

Die erste zusammenfassende Darstellung seines Lebens findet sich in Bedas englischer Kirchengeschichte. Sein Ziel war nicht ein Aufdecken der englischen Kirchenentwicklung, sondern eine volkstümliche Darstellung aller in ihr wirkenden Kräfte. Historische Aufzeichnungen Geistlicher, Sage und Wunderlegende aus lebendiger Volkstradition sind gleichberechtigt gemischt. Die legendarischen Berichte sind die zahlreichsten, und ihnen gehört auch die persönliche Liebe des Verfassers. Nur geistliche Märtyrer können Oswald hinsichtlich der Zahl der Wunder an die Seite gestellt werden; er ist das Ideal des frommen und selbstlos gütigen Königs. So war es der Legende leicht gemacht, die historischen Grundlagen zu ändern; das Keuschheitsmotiv ließ sich z. B. sehr leicht anschließen, war fast vorgebildet. (Vgl. Beda IV. 19 und

III. 23, die einzige Stelle, wo Oswalds Sohn, ganz außer Zusammenhang mit der Geschichte des Vaters, erwähnt wird.)

Bedas Fassung erhielt eine wesentliche Bereicherung erst im Jahre 1165 durch die Vita Sancti Oswaldi des Mönches Reginald. Die neuen Motive in Reginalds Darstellung will Berger[1]) auf Befruchtung durch keltische Legenden zurückführen, sie weisen Ansätze zur Bildung der volkstümlichen Legende auf[2]). Das Motiv der keuschen Ehe findet sich hier zum erstenmal, es wird ein ganzes Heer nach der Schlacht getauft, und auch der Rabe, nur in ganz anderer Gestalt und Funktion, tritt auf.

Nach Reginalds Darstellung empfängt die kirchliche Legende keine Weiterbildung mehr und fristet ihr literarisches Dasein kümmerlich in theologischen Sammelwerken. Meistens ist Reginald selbst unbekannt, Surius, Baronius, die Acta Sanctorum verlassen sich ganz auf Beda.

Dafür war sie im Leben wirksam. Die literarische Gestaltung des Stoffes in der Schweiz und besonders in Zug ist, im Gegensatz etwa zu derjenigen des Stanislaus, ganz aus dem persönlichen Kultus erwachsen und nur ein Teil desselben, so daß eine Betrachtung seiner interessanten Geschichte notwendig ist. Die Verehrung des heiligen Oswald hat sich auffallend rasch verbreitet. Aus den romanischen Ländern liegen Zeugnisse eines lokalen Kultes nur ganz vereinzelt vor, aber schon zu Bedas Zeiten (vgl. Beda III. 13) wurde Oswald von den Friesen verehrt. Von da zog sein Kultus wie jeder Einwanderer den Flußläufen nach ins Innere des Landes, und die tragende Macht waren die angelsächsischen und iro-schottischen Missionare.

Die Oswaldverehrung war bald nach Irland und Schottland übergegangen; dort blühte eine von Rom unabhängige Kirche von wunderbarer Kraft und jugendlicher Gesundheit, eng mit dem Volke verwachsen. Über die Stürme der Völkerwanderung hinweg hatte sie sich erhalten und begann nach der Festsetzung der heidnischen Germanen ihre Missionstätigkeit. Oswald war ihr größter Helfer gewesen in seinem irdischen Leben, durch ihn war England wieder christianisiert worden, und unter seinem himmlischen Schutze gingen später die Mönche auf den Kontinent hin-

[1]) Beiträge von Paul und Braune, Bd. 11, S. 444 f.

[2]) Von Schultze wird das allerdings S. 35/36 bestritten, wie mir scheint ohne genügenden Grund.

über. Immer neue Scharen von Missionaren zogen dem Rhein entlang hinauf; der Weg war bereitet, noch zu Oswalds Lebzeiten waren in einem ersten Vorstoß Columban und seine Genossen durch die Schweiz nach Italien gepilgert, und einer von ihnen, Gallus, ist der Gründer des Klosters St. Gallen geworden. Für die langsame Durchdringung des Landes können wir in der Schweiz keine Namen oder Daten mehr nachweisen, wohl aber am untern und mittlern Rheinlauf, wo sie mit dem bedeutendsten Vertreter der römischen Kirche in Konflikt kamen, mit Bonifazius. Dieser traf zwischen Neustrien mit einer vollständigen Kirchenverfassung und dem heidnischen Osten Austriens eine Zone, in der die iro-schottischen Mönche Klöster gegründet und in hervorragender Kulturarbeit das Volk um diese christianisiert hatten. Gegen diese „Irrlehrer" trat Bonifazius auf. Soweit sich der Kampf der Klöster um ihre Selbständigkeit gegenüber den Bischöfen verfolgen läßt, reicht auch dieser Missionseinfluß; er ist am schärfsten am Rhein, geht die Zuflußtäler hinauf, und im 8. Jahrhundert unterlag im entscheidenden Kampf auch das Kloster St. Gallen.

In diesen iro-schottischen Missionaren wird man mit Sicherheit die Träger des Oswaldkultes anzunehmen haben. Er litt in keiner Weise durch ihre Unterdrückung nach dem Siege des Bonifazius. Für die vielen Neubesetzungen ließ dieser die Geistlichen zum größten Teil aus den überfüllten römisch organisierten Klöstern Südenglands kommen, und so wurde trotz der übrigen Gegensätzlichkeit der Kultus des Heiligen noch verstärkt.

Die Verehrungsstätten in der Schweiz mögen von ganz verschiedenem Alter sein. Die ältesten Urkunden weisen auf das 11. Jahrhundert (Sargans, Oberschan, Udligenschwil (Luzern)). Im 12. bis 14. Jahrhundert werden 13 Oswaldskirchen und Kapellen, in der ganzen deutschen Schweiz mit Ausnahme der Urkantone zerstreut, verzeichnet. Inwil bei Baar hat eine Kapelle, die 1584 erwähnt wird. In verschiedenen Klöstern lagen Reliquien.

In Zug sind alle kirchlichen Aufzeichnungen vor dem 17. Jahrhundert äußerst dürftig. Eine Oswaldverehrung läßt sich erst gegen die Mitte des 15. Jahrhunderts feststellen; 1433 werden zwei Mütt Kernen zu Ehren St. Oswalds gestiftet[1]). Die 1457 abgebrannte Pfarrkirche St. Michael wurde neu erbaut und 1469 vom Weihbischof Thomas — demselben, der Niklaus von Flües

[1]) Bannwart, Geschichtsfreund, II, S. 85.

Fasten prüfte — eingeweiht. Der dritte Altar, in der Mitte der Kirche, wurde dem heiligen Oswald geweiht[1]). 1729 wurde er renoviert und von da an Seelaltar geheißen.

Eine Verehrung Oswalds hat somit in Zug, wie auch natürlich ist, vor dem Bau der Kirche bestanden, läßt sich aber mangels Überlieferung nicht weit zurück verfolgen[2]). Zum Vorort des Kultes wurde die Stadt erst durch das Wirken des Magisters Johann Eberhard gemacht. Eberhard ist der bedeutendste Geistliche, den die Zuger Kirchengeschichte zu verzeichnen hat. Er war in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts (er starb am 23. März 1497 „plenus dierum") Pfarrer in Zug, eine Zeit lang auch in Weggis, und begann 1478 auf eigenem Grundstück und vollkommen selbständig den Bau der Kirche St. Oswald. Er wußte nicht nur die Zuger, sondern die ganze Innerschweiz, Regierungen wie Gemeinden und Private, auch Bruder Klaus und die „Eidgenossen botten versamlet zuo stanns", jahrelang zu Geld- und Naturalgaben heranzuziehen. Auch die nach Söldnern lüsternen Fürsten sind in der Gabenliste verzeichnet. Mit seinen eigenen Mitteln erlaubten ihm diese Steuern bei außerordentlich vorsichtiger Vergebung der Bauarbeiten (das erhaltene Tagebuch legt dafür Zeugnis ab) die Vollendung der Kirche bis 1485. 1481 schickte er einen eigenen Gesandten nach England, der ein Stück mit dem Blute Oswalds gefärbten Tuches nach Zug brachte[3]). Er selbst, begleitet von Ratsmitgliedern, erhielt weitere Reliquien in den Klöstern Frauental 1480, Wettingen und Zurzach 1482, Weingarten 1485 und von Schaffhausen 1501.

In dieser Zeit läßt sich auch die Feier des St. Oswaldstages (5. August) in Zug nachweisen[4]). Soweit ich es verfolgen konnte, war es im 16. bis 18. Jahrhundert das größte Fest in Zug. Vom

---

[1]) Uttinger, Gedenkblatt, S. 21.

[2]) Die Oswaldskirche wird in den ersten Urkunden vor dem Umbau von 1511 auch als Kapelle bezeichnet. Vgl. Uttinger, S. 44. Man darf aus dem Wort also nicht etwa auf das Bestehen einer Oswaldskapelle vor dem Bau der Kirche schließen.

[3]) Die Urkunde ist abgedruckt bei Lang, I, S. 912.

[4]) Lang sagt I, S. 914, über die Prozession an dem Fest: „Wie alt aber diese Prozession seye, hab ich nit erfahren können, jedoch ist gewiss dass sie Anno 1280 schon also herzlich gewesen, dass auch Petrus diss Namens der erste abt und Fürst zu Einsiedeln, solcher Persönlich beyzuwohnen auss Andacht gen Zug kommen." Ich fand sonst keine Hinweise auf eine so frühe Feier; vielleicht war sie alt und wurde erst später auf Oswald übertragen.

Rate wurden Geldbeträge an die Priester, Ratsherren und Schulmeister ausbezahlt und die Armen gespeist. Unter die außerstädtischen Gäste wurde Geld, Wein und Speisen verteilt und streng darauf gehalten, daß am Tore jeder seine Münze und nachher jeder Nichtvermögliche seine Mahlzeit erhielt. Das Ratsprotokoll erwähnt einmal, neben allen Ämterverteilungen, 20 Gehilfen des Seckelmeisters. Mit dem Fest war eine Prozession verbunden und in der spielfreudigen Zeit wohl auch die Aufführung von geistlichen Dramen.

Aus der geistlichen zweigte sich in Deutschland im 12. und 13. Jahrhundert eine volkstümliche Legende ab. Sie formte sich unter mannigfaltiger Beeinflussung durch die Spielmannsdichtung zum Epos vom König Oswald, der fern über Meer zieht, eine heidnische Königstochter entführt, hernach das Heer ihres Vaters besiegt und alle tauft. Ohne sichtbare Beeinflussung gingen dann die beiden Legenden nebeneinander her. Einige kleine, aber auffällige Umdeutungen der kirchlichen Legende, besonders in Österreich, machen eine Beeinflussung durch die volkstümliche wahrscheinlich. In Zug konnte ich nichts Ähnliches feststellen. Eigentümlich ist, daß auf vielen bildlichen Darstellungen Oswalds der Rabe vorkommt; in Zug ist das bei allen mir bekannten Statuen und Bildern der Fall. Eine ausgesprochene Mittelstellung nimmt einzig die schöne Legende im Sommerteil des Passionals ein.

Den vielen und verbreiteten Fassungen der volkstümlichen Legende hat die kirchliche sehr wenig gegenüberzustellen. Es ist wohl denkbar, daß an bedeutenden Verehrungsstätten in der Blütezeit des geistlichen Theaters Oswaldspiele aufgeführt wurden, bekannt ist aber nichts davon. Auch in Zug läßt sich vor Mahlers Spiel nichts nachweisen. In der lokalzugerischen Literatur wird zwar häufig ein Oswaldspiel von 1485 erwähnt; ich habe aber schon darauf hingewiesen, daß immer Mahlers Spiel gemeint ist. Es ist nicht der geringste Hinweis auf eine Aufführung bei der Einweihung der Oswaldskirche vorhanden. 1621 begegnet eine Aufführung am Jesuitenkollegium in Luzern. Oswald hat sich aber auf der Jesuitenbühne nicht gehalten, er war wohl ein zu sanfter Heiliger; ich kann keine andere Aufführung mehr namhaft machen.

Die Perioche des Luzerner Stückes ist erhalten auf der Staatsbibliothek München (Bavar. 2197. Bd. IV. Nr. 9). Titel: „Summarischer Innhalt der Tragedi von dem heiligen Oswaldo Khönig in Engelland dessen Leben und Geschichten aus Venerab. Beda,

Caesar Baronius, und Laurentius Surius beschryben. Gehalten in dem Gymnasio der Societet Jesu, zuo Luzern im Schweytzerland, den octob. anno Christi 1621. Getruckt zu Ury, bey Wilhelm Darbaley, anno Dom. MDCXXI."

Auf einen „kurtzen Ausszug dess Lebens" folgt die Inhaltsangabe. Die Religion mahnt im Prolog die Schweiz, nicht ihrer Streitbarkeit zu vertrauen, sondern das Heil in Gott durch der Heiligen Fürbitte zu suchen, unter ihnen Oswalds, „dessen stattliche Reliquien zu Zug verehret werden".

I. Flucht Odwalds und der Brüder, sie werden in Schottland Christen. Auch Edwin, der neue Herrscher läßt sich taufen. Die Teufel hetzen Penda und Kedwalla gegen ihn, er fällt in der Schlacht. (8 Szenen.)

II. Die Brüder kehren zurück, Osrich und Eanfrid werden Könige. Trotz Oswalds Warnung fallen sie vom Christentum ab. Die göttliche Rache bewirkt, daß beide von Kedwalla besiegt und getötet werden. (10 Szenen.)

III. Oswald wird als König gegen Kedwalla berufen, siegt unterm Zeichen des Kreuzes und der Adel huldigt ihm. (6 Szenen.)

IV. Oswald beginnt mit Aidan die Christianisierung des Landes. Die Gesandten der andern brit. Staaten huldigen ihm. Er lebt sehr bescheiden, sorgt für die Armen. (9 Szenen.)

V. Das Reich ist in Frieden und Glück. Die Teufel schaffen Feindschaft zwischen Deirien und Bernicien, aber Oswald vermittelt; Penda zieht gegen Oswald, siegt und steckt Oswalds Haupt und Hände auf Pfähle. Religio, Barmherzigkeit und Gerechtigkeit klagen am Leichnam, sein Bruder begräbt ihn. (13 Szenen.)

Im Epilog warnt der Schutzengel „von St. Oswaldi niderlag ein frewentliches urtheil (zu) fellen", er nütze im Himmel seinem Volke mehr als auf Erden. Der Himmel öffnet sich und zeigt Oswald beim Herrn.

Neben den Teufelsszenen, in denen immer wieder der Widerstand gegen die christlichen Fürsten organisiert wird, kommen auch unterhaltende Einlagen vor. Ein Drückeberger gibt einem andern seine Kleider, damit er für ihn in den Krieg ziehe; dieser macht sich mit denselben davon. Soldaten plündern einen Boten und einen Bauern, die schlafend beisammen liegen. Beim Erwachen hält jeder den andern für den Dieb und sie verprügeln sich.

Der Verfasser der „Tragedi" ist, wie meistens bei den Jesuitendramen, nicht bekannt. Daß in ihr ein Werk Mahlers vorliegt,

eine erste Fassung, ist kaum denkbar. Es sind nur ganz ausnahmsweise Stücke fremder Verfasser in den Jesuitenkollegien aufgeführt worden, besonders aber wird das Drama in keiner Weise Mahlers Zielen gerecht, die er durch bestimmte Tendenzen in seinen Stücken zu erreichen trachtete. Die nächstliegende Vermutung ist, daß es von einem Lehrer des Kollegiums verfaßt wurde, dann wird auch seine Nebenbedeutung klar, die Tendenz, die trotz seiner Tendenzlosigkeit hinter ihm steckt. Die Wahl des Stoffes war sicher, wie auch der auffallende Hinweis auf den Kultus bezeugt, durch die Nachbarschaft Zugs bestimmt. Zug war eine bedeutende Stütze des schweizerischen Katholizismus, das Vorwerk gegen Zürich, das Zentrum des Gegners, und es war die Aufgabe der nächsten und zugleich mächtigsten Jesuitenniederlassung in Luzern, die Stadt nach dem umfassenden Plan des Ordens zu leiten und kampfbereit zu halten, denn an der Grenze drohte der 30jährige Krieg und damit der Bürgerkrieg. Der Einfluß des Ordens war kaum auf eine geschicktere Weise zu stärken als durch Verherrlichung des Ortsheiligen, und das Vorgehen kennzeichnet die bekannte diplomatische Gewandtheit der Jesuiten.

Das Verhältnis des Jesuitenstückes zu Mahlers Spiel läßt sich auch ohne Belege beinahe nachrechnen. Die Zuger waren sicher zahlreich an der Aufführung in Luzern zugegen, handelte es sich doch um eine Verherrlichung des Stadtpatrons wie sie dieselbe sonst nicht erlebten. Zudem waren sie sich von den Osterspielen her an den Besuch von Aufführungen in Luzern gewöhnt; die Jesuiten werden es auch kaum unterlassen haben, sie besonders einzuladen. Es ist anzunehmen, daß Mahler, der bekannte Verfasser des „Bruder Klaus“ und des „St. Stanislaus“, der Aufführung beiwohnte, wenn nicht, so wurde er sicher über das Spiel unterrichtet und hatte vielleicht den Text in Händen. Mancher Mitbürger mag ihn ermuntert haben, ein Oswaldspiel für Zug zu schreiben, und ihn selber mußte es gelüsten, um den gegebenen Kern das anzusiedeln, was ihm wertvoll und wesentlich war, bot sich doch damit auch eine Gelegenheit, den Landsleuten sein Talent augenfällig zu beweisen.

Durch Vergleich kann dieses Abhängigkeitsverhältnis nicht mehr festgestellt und bewertet werden. Von Mahlers Oswald sind nur Teile erhalten, die stofflich unabhängig vom Jesuitendrama entstanden und wohl das Wertvollste des Ganzen darstellen. Die zwei Akte beweisen, daß er nicht nötig hatte, der Vorlage sklavisch

zu folgen, wie sich das ja auch für seine andern Dramen selbst in Einzelheiten nicht nachweisen läßt. Immerhin wird er im Gang der Handlung seinem Vorbild ziemlich getreu nachgegangen sein; die ursprüngliche Quelle, Beda, auf die er ebenfalls zurückgriff, läßt auch keine sehr bedeutenden Abweichungen im Rahmen eines Heiligenspieles zu. Das Leben des Heiligen rückte dabei, seines selbständigen Wertes unbenommen, für ihn in die zweite Linie, wurde notwendiger Träger dessen, was ihm wichtig war: die Vorführung der Wunderkraft und der Einzug in die Vaterstadt mit seiner Gelegenheit zur Polemik gegen die Protestanten.

2. Mahlers Behandlung der Stoffe.

a) Quellen und Abhängigkeit.

Es ist bekannt, daß das 16. und 17. Jahrhundert unsern Begriff des geistigen Eigentums nicht kannte. Werke der Literatur gingen mit unwesentlichen Änderungen neu in die Welt. In einem Drama wurde weniges weggelassen, dafür aus einer andern Behandlung des gleichen Stoffes einige Szenen herübergenommen, wenn es hoch ging mit etwas Lokalfarbe garniert, und es war ein neues Werk. Das war leicht möglich in einer Zeit, da man nicht nach dem Namen des Autors, sondern nach dem Werk fragte, wo dieser oft unbekannt blieb. Das äußerst lose Verhältnis von Autor und Werk, wie es das Mittelalter fast einzig kannte, lebt weiter und wird besonders auch von den Jesuiten beibehalten. Der Titel des Werkes, nicht der Name des Verfassers wird genannt, es ist herrenloses Gut und kann beliebig zugestutzt werden. Dieses Bedürfnis zeigte sich wie noch heute am stärksten beim Drama, das lokaler Tradition und Liebhaberei überall angepaßt wurde. Dabei spielt nicht selten auch die Eitelkeit des Dorfpoeten eine Rolle, der seinen lieben ungelehrten Mitbürgern ein „neues Spiel" vorsetzt und etwa noch ihre Blicke in die gewünschte Richtung lenkt durch Angabe einer allgemein bekannten Legende oder Bibelstelle als Quelle. Zurflües „Bruder Klaus" ist ein Musterbeispiel sowohl für die wörtliche Übernahme sämtlicher Teile aus ältern Dramen, wie für die Pose des Lokalpoeten. So hat man sich daran gewöhnt, bei Betrachtung von Literaturdenkmälern dieser Zeit nach unmittelbaren Vorbildern zu suchen, die um so leichter vorhanden sind, als gewisse beliebte Stoffe immer wieder behandelt wurden. Nur wenige bedeutende Vertreter haben Neues und Eigenes geschaffen;

zu ihnen gehört in gewissem Sinne auch Johannes Mahler, nicht weil er wirklich bedeutend ist, sondern weil er innerhalb seines engen Bezirkes eine fast auffällige Selbständigkeit aufweist, die aus seiner Intelligenz, besonders seiner eigenmächtigen und selbstsichern Art, welche die Zuger Konflikte offenbaren, ihre Kraft schöpfen mochte. Ein Vorbehalt freilich bleibt: Seine Vorlagen können uns unbekannt sein; mancher Text ist früh verschollen, mancher auch in den letzten Jahrzehnten noch verloren gegangen, da kein literarisches Interesse für diese Zeit bestand. Aber daß er kein gewöhnlicher Kompilator war, ist sicher, er hat seine Stoffe selbständig und eigenartig umgeformt. Der bis ins Einzelne bekannten Legende vom Bruder Klaus gegenüber allein war er befangen; er tat nach Belieben dazu, wagte aber nicht etwas wegzulassen. So entstanden an unpassenden Stellen die nachträglichen, nur skizzierten Hinweise auf kleine Motive der Legende, etwa die Bemerkung über das feuerrote Liestal (Kl. III. 1), die Erwähnung des Sterns (III. 10) etc. Sie zeigen, welche zwingende Macht ein im Volke so lebendiger Stoff auf den Dichter jener Zeit ausübte. In der Wahl dieser Stoffe und ihrer allgemeinen Form ist Mahler ganz traditionell. Er schrieb nur Heiligenspiele, die bevorzugte Gattung der Jesuiten und des innerschweizerischen Volkstheaters, und war überhaupt ein getreuer Schüler der Jesuitenbühne.

Seine Quellen gibt Mahler selber an: Eichorns Biographie für den „Bruder Klaus", die Lebensbeschreibungen der Heiligen von Surius für den „St. Stanislaus" und Bedas englische Kirchengeschichte für den „St. Oswald". Im allgemeinen wird man eine solche Quellenangabe im 17. Jahrhundert mißtrauisch betrachten, und es läßt sich auch bei Mahler zeigen, daß sie nicht die einzigen waren. Aber er hat sie, im Gegensatz zu Zurflüe, wirklich benutzt, nicht nur vorgetäuscht. Es waren die ausgiebigsten und zuverlässigsten Darstellungen, gleichzeitig auch die bekanntesten, die alle mit hineingehören in den großen Vormarsch der Gegenreformation. Die Biographien des Bruders sind zugleich Zeugnisse und Erzeugnisse dieser Bewegung, wie vieles in der Verehrung des Einsiedlers und besonders die Bemühungen um seine Heiligsprechung. Die Sammlungen der Heiligenleben von Surius und Baronius stehen an der Schwelle des 17. Jahrhunderts (1579 und 1602), und Beda wird zu gleicher Zeit neu gedruckt (1601). Aus ihnen war die Kenntnis über fremde Märtyrer zu schöpfen, denen sich neben den Einheimischen bei der Betonung der Internationalität

des katholischen Glaubens durch die Jesuiten das Interesse in steigendem Maße zuwandte.

Bruder Klaus. Von Eichorns Biographie sind zwei lateinische Ausgaben von 1613 und 1631 und vier deutsche von 1614, 1619 und 1622 bekannt. Welche Mahler vorgelegen hat, ist nicht zu bestimmen, die meisten sind genaue Nachdrucke und keine stofflich verschieden. Es ist anzunehmen, daß er eine der ersten Ausgaben benutzt hat, die in St. Gallen, Rorschach und Konstanz erschienen, und unter diesen wahrscheinlich eine deutsch geschriebene, darauf scheinen mir Ähnlichkeiten in den epischen Überresten des Dramas zu deuten. In der Darstellung der Lebensgeschichte folgt Mahler eng seiner Vorlage. Allerdings ist eine Feststellung der Abhängigkeit sehr schwierig und oft unmöglich, das Leben und die Wundertaten des Bruders waren lebendiges Wissen des ganzen innerschweizerischen Volkes, und in Obwalden war auf diesem Grunde die besondere Pflege des Bruder Klausen-Spiels erwachsen. Auch diese Spiele können wir heute nicht mehr in vollem Umfange zum Vergleich heranziehen, von dreien wissen wir, daß sie verloren sind, und vielleicht sind es nicht die einzigen. Kleinigkeiten und charakteristische Einzelheiten im Drama weisen häufig auf Eichorns Darstellung, wogegen einige bedeutende Motive darin gar nicht vorhanden sind:

1. Die Teufel, um Bruder Klaus eitel zu machen, rühmen, wie er als Landammann reich werde. (II. 2.)
2. Die Gerichtsszene und ihre Vorgeschichte. (II. 3 und 4.)
3. Klausens Brief nach Bern. (IV. 2.)

Davon sind 1 und 3 traditionelle Bestandteile der Klausenlegende, wenn sie auch nicht in alle Biographien aufgenommen sind. 2 findet sich in der Tradition nur als allgemeine Angabe, als fremde Übernahme in Zurflües und dem anonymen Spiel.

Andere Änderungen zeigen sich beim ersten Blick als Mahlers eigene Arbeit und bezeugen nicht nur seine Vorliebe für gewisse Motive, sondern mehr noch seine bedeutende Fähigkeit, ein gegebenes Motiv durch Zugeben, Weglassen und Umdeuten zur Bedeutsamkeit zu erheben. Umgeben von Weib, Kindern und Freunden geht Klaus in den Tod, nachdem er von ihnen in letzten Ermahnungen Abschied genommen; gewiß eine eindrucksvolle und rührende Szene. Eichorn erwähnt nichts davon, Gretser verfolgte einen andern Zweck, und Zurflüe konnte sie nirgends abschreiben.

Auch wenn Klaus und seine Frau den Beschluß fassen, einen Sohn studieren zu lassen (IV. 8), bedeutet das eine gute Gelegenheit auch den häuslichen, natürlichen Menschen, den besorgten Vater Klaus zu zeigen. Mahlers Klaus ist der natürlichste und lebendigste, ohne Ausnahme. Wenn Eichhorn berichtet, wie ein Mann klagt um seine durch die Pest gefährdeten Söhne, so fand darin Mahler die dankbare Gelegenheit den Tod auftreten zu lassen (V. 5), wie er durch Gottes Willen als Rächer die Pest in die sündhaften Menschen trägt. Vier Lichter, sagt die Legende, stiegen im Ranft wie Kerzen vom Himmel nieder und bedeuteten, daß Klaus hier leben solle. Das Motiv war in dieser Form auf der Bühne unwirksam, in den andern Spielen wird es einfach weggelassen. Mahler gab es Anlaß zur Gestaltung einer Lieblingsszene, vier Engel geloben Klaus durch Gesang ihre und der Maria Hilfe. Nicht nur die schöne Abwechslung, die das Lied bot, wurde dadurch möglich, es sind dem Dichter dabei auch wahrhaft eindringliche Strophen gelungen.

Eine ganze Anzahl von Motivkomplexen liegen außerhalb einer Lebensbeschreibung wie sie Eichorn gibt.

1. Cherubim, Discordia und Tempus, als Diener der göttlichen Vorsicht, leiten die Geschicke der Völker. (I. Arg., II. Arg. III. 10.)
2. Tell, Stauffacher und Melchtal stellen der sittenlosen Gegenwart ihr goldenes Zeitalter gegenüber. (I. 1, III. 3, IV. 6, V. 7.)
3. Die Darstellung des Zürichkrieges. (I. 2, 3, 5.)
4. Die Reden der Kometen und ihre Deutung. (IV. 3.)
5. Die Einlagen von Foppenhänsli und Waghals. (I. 4, II. 6, III. 4, IV. 11.)

An direkte Vorbilder ist bei 1 und 5 nicht zu denken; allegorische Figuren und Zwischenszenen kommen in der zeitgenössischen dramatischen Literatur in den mannigfaltigsten Verbindungen auf, und sie sind unter diesem allgemeinen Einfluß entstanden. Die Quelle für 3 ist Johannes Stumpfs Schweizerchronik; 1606 war diese vom Sohn des Verfassers neu herausgegeben worden, und aus ihr scheint Mahler vorzüglich seine historischen Kenntnisse geschöpft zu haben. Ein Vergleich von Stumpf, 13. Buch, Cap. 16 mit den entsprechenden Szenen bei Mahler zeigt die genau übereinstimmende Beurteilung der außenpolitischen Vorgänge, selbst wörtliche Anklänge kommen vor. Die Beurteilung der Politik in

der Zeit des Zürichkrieges und der Burgunderkriege fällt überhaupt ihrer Klarheit wegen auf und weicht ganz von der Art ab, wie gewöhnlich chronikalische Nachrichten zwischenhinein erzählt oder sogar vom Argumentator vorgetragen werden. Auch die Schilderung des Verrats von Grandson stimmt genau mit Stumpfs Darstellung überein, der sogar einen Holzschnitt beigibt, welcher den Mord illustriert. (VIII. 14.)

Noch eine Episode hat Mahler nach Angaben der Chronik gestaltet, das Auftreten der Kometen; die folgende Notiz, ebenfalls mit einer Illustration versehen, enthält in nuce die Szene: „Anno do. 1472 im Jenner bey 14 tagen vor und nach Anthony / erschein ein Comet am himmel mit einem schwartzen streymen / erstlich gegen nidergang / bald gegen Mittag streckende. Diser Comet ward von vilen genemt der Pfauwenschwantz. Ee diser stern recht vergieng / erzeiget sich ein anderer mit einem fheürigen streymen gegen Aufgang streckende / etc. Darauff volget vil sterbens / jamers und bluotvergiessens. Mencklich achtet soeliche sternen für zeichen und fürbildung kimfftiger Burgundischer kriegen und Schlachten." (XIII. 16.) Bei Mahler heißt es IV. 3: Comet stern wie ein pfawen schwantz gegen nidergang, Comet stern wie feür gegen aufgang.

Ein tausent und vierhundert jar
und zwey und sybentzig zellet war,
Dess Jennerss den vierzehenden tag
ein Comet wie ich dan hie trag
Erschinen glich eim pfawenschwantz
Gegen Mit nacht erschrökhenlich gantz,
— — — — — — — —
Gross bluot vergiessen Jammerss noth
Bedüt ich vor . . . . .

An die genau übernommenen Tatsachen hat dann Mahler nicht nur die moralischen Ermahnungen geknüpft, sie dienten ihm auch zur Demonstrierung seines naturwissenschaftlichen Wissens, das er sehr konkret aus einem der verbreiteten Allerweltsbücher übernommen haben mag. So entstand die merkwürdige Erklärung dieser Erscheinung mit dem Willen zu vollkommener Deutung als Naturvorgang, der gegenüber dann doch in ergötzlicher Weise wieder die theologische Deutung mit ihrer moralischen Spitze auftritt, eines das andere eigentlich ausschließend, bis zuletzt etwas unvermittelt die naheliegende Bedeutung in diesem bestimmten Falle aus-

gesprochen wird. Es ist eine typische Barockzsene, in die alle Gegensätze verpackt sind, ohne sich für den Zeitgenossen zu stören, dem hier alle drei Wahrheit bedeuteten.

Woher aber stammen die drei ersten Eidgenossen und die Gerichtsszene?

Die drei Eidgenossen begegnen im alten schweizerischen Drama oft; immer sind es Tell, Stauffacher und „Erni uss Melchtal", Walter Fürst ist der alten Darstellung unbekannt. So treten sie auf im Urner Tellenspiel von 1512, werden übernommen von Ruf in seinem Tellenspiel von 1545 und umgestaltet im „Etter Heini" von 1538, wo die Söhne der Befreier an der Landsgemeinde für die Pensionen eintreten. Auch im 17. Jahrhundert begegnen sie mehrmals, so etwas variiert im anonymen Sarner „Klaus" und in der „Jungfrau Helvetia" von Weissenbach — hier ist Erni der geblendete Vater —, bei dem auch Walter Fürst dabei ist, noch ohne eigentliche Gleichberechtigung. Sogar „drey verkehrte Tellen, Atheismus, Interesse, Politikus" treten hier auf und schwören einen Bund zur Förderung der Unmoral. Verschiedentlich tritt Konrad von Baumgarten oder dann Kuno ab Alzellen mit auf, einzig Mahler hat die einfache Dreizahl beibehalten. Er hat wohl eines der beiden Tellspiele gekannt, von denen die Szene ausgeht, die Tradition verwertet und damit Bruder Klaus mehr als bisher mit den politischen Helden der Urschweiz zusammengebracht.

Die Gerichtsszene kommt zuerst im „Weltspiegel" von Valentin Boltz vor, und ich habe gezeigt, wie Zurflüe sie unverändert übernimmt. Der Bauer kann wegen Hagelschaden nicht zinsen, der Reiche ist unerbittlich und wird dafür vom Teufel geholt, während dem Armen sein Nachbar hilft. Anders, viel empörender und trauriger bei Mahler. Der Reiche eignet sich ohne jedes Anrecht das einzige Gut des Armen an, dieser geht ins Elend, während die Bestrafung des Sünders nur für das Jenseits angekündigt wird. Der Vorgang ist losgelöst von dem Einzelfall mit den Namen, die Frau tritt nicht mehr auf, der typische Gegensatz reich—arm, brutal—wehrlos wird ungemildert dargestellt. Diese Umgestaltung darf man Mahler wohl zutrauen; ähnlich steht aber die Szene auch im anonymen Sarner „Bruder Klaus". Diese Fassung hat manchen Zug mit der Zurflües gemeinsam, sie ist ja aus ihr entstanden, der Arme soll zinsen und es wird ihm in der Not das Geld geliehen. Die Form steht aber der Mahlerschen näher. Die Frau tritt nicht mehr auf, während der Name des Mannes noch

beiläufig genannt ist, und die Gerichtsverhandlung zeigt ebenfalls Ähnlichkeiten. Hat der Anonymus unter dem Eindruck von Mahlers Szene die Zurflüesche umgeschaffen, oder Mahler diejenige des Anonymus konsequent weiterentwickelt? Bächtolds Datierung des anonymen Spiels um 1630 ist zu unsicher um als Kriterium dienen zu können. Auch die Annahme, daß eines der verlorenen Obwaldner Klausenspiele beiden vorgelegen haben könnte, fällt kaum in Betracht, weil dann auch Zurflüe es gekannt, was so viel heißt wie abgeschrieben hätte. Man denkt wohl, daß der Anonymus, der fast eine genaue Kopie von Zurflüe lieferte, bei Kenntnis von Mahlers Spiel mehr davon übernommen hätte, aber es besteht am ehesten die Möglichkeit, daß er eine Aufführung gesehen oder gar nur sich von dem Spiel erzählen ließ. Schon im Auftreten der drei Tellen zeigt sich eine Ähnlichkeit, — das mehr lokale Interesse des Anonymus ersetzte Tell und Stauffacher durch die Unterwaldner Baumgarten und Ab Alzellen — besonders aber wieder an der Tagsatzung. Bei Boltz-Zurflüe ist es eine allgemeine Tagsatzung, die über die moralische Verkommenheit der Zeit klagt; Freiburg und Solothurn sind mit im Bund und kein Streit unter den Orten. Bei Mahler wie bei Anonymus wird aber die historische Tagsatzung von Stans dargestellt. Das anonyme Spiel ist fragmentarisch und von der Szene nur der Anfang ausgeführt, ihr Gang aber durch die Synopsis klargestellt. Dieser Zustand spricht wieder für eine Abhängigkeit des Anonymus, wenn auch nicht so zwingend wie im Verhältnis zu Zurflüe; auch Mahlers historisch-politische Einstellung spricht dafür, für welche die Darstellung des Tages von Stans den notwendigen Höhepunkt bedeutete, während dieses Bedürfnis für den Anonymus nicht bestand, und bei der sklavischen Anlehnung an Zurflüe auch nicht empfunden worden wäre. An Mahler erinnert es auch, wenn der Anonymus mehrmals ein „Intermedium" vorschreibt und den Platz im Text jeweils dafür frei läßt. In den „Chorus Ephaeborum Coelestium", der immer den Inhalt eines Aktes zusammenfaßt, sind Lieder eingelegt, wiederum ohne daß der Text vorhanden wäre. Doch für beides waren die Vorbilder nicht selten.

Eine Abhängigkeit Mahlers von einem frühern Klausenspiel ist somit nicht nachzuweisen, und es bleibt für die Lebensgeschichte Eichorn die einzige sichere Quelle. Daß er trotzdem um die Dramatisierung des Stoffes und deren Art gewußt hat, scheint mir unzweifelhaft, die Beziehungen der innern Orte mit Luzern

im Zentrum waren sehr enge und das Klausenspiel wichtige Obwaldner Staatsangelegenheit. Er kann sogar durch Zurflüe, der nach einer nicht ganz sichern Nachricht von 1603 bis 1613 in Arth am Zugersee Pfarrer war, näher damit bekannt geworden sein, das Fehlen eines sichtbaren Einflusses von seinem oder Gretsers Drama spricht nicht dagegen. Gretser und Mahler sind die zwei selbständigen Bearbeiter des Stoffes, ihre Dramen zugleich die beiden entgegengesetzten Pole der Bruder Klausen-Literatur und doch Zeugnisse einer geschlossenen Bewegung.

Sankt Stanislaus. Wie ein Zuger dazu kommt den Bischof von Krakau und polnischen Nationalheiligen auf die Bühne zu bringen, bleibt eine offene Frage. Alle andern Stanislaus-Dramen, die ich feststellen konnte, sind spätern Datums als das Mahlersche, und weder in Zug noch in der übrigen Schweiz lassen sich Spuren einer Stanislaus-Verehrung nachweisen, welche die Wahl des Heiligen einigermaßen erklären würden. Daß Mahler ein älteres Stanislausdrama vorgelegen hat, ist deswegen nicht ausgeschlossen, aber sehr unwahrscheinlich. Er selber gibt einzig die Legende bei Surius als Quelle an. Der Grund für die Wahl dieses fremden Heiligen muß also wohl im Stoffe selber liegen, ein in der Geschichte des geistlichen Dramas immerhin ziemlich seltener Fall. Mahler mag einen Stoff gesucht haben, mit dem das Fastnachttreiben zu bekämpfen war; er kannte vielleicht Spiele mit Ansätzen zu dieser Tendenz[1]), die ihn anregten, und fand dann bei Surius die passende Legende. Eine festgelegte Richtung der Tendenz muß vorher vorhanden gewesen sein, denn im Stoffe selbst liegt sie keineswegs, obwohl er zu ihrer Aufnahme günstig ist.

Mahler hält sich im allgemeinen getreu an die Darstellung bei Surius. Stanislaus' Jugendgeschichte wird, genau wie diejenige Niklaus' von der Flüe, weggelassen und sogleich der Gegensatz von König und Bischof aufgezeigt. Der historische Feldzug nach Kiew wird seines einmaligen Charakters entkleidet, es ist irgend ein Krieg, der nur mittelbar auch die Heimat berührt, indem er den König von neuem zu Ausschweifungen verführt. Von unbedeutenden Kleinigkeiten abgesehen folgt das Spiel dann ganz der Legende,

[1]) Auffällig ist z. B. die Übereinstimmung mit der „Lambertias" des Belgiers Holonius v. 1556 (Creizenach II. 139), ohne daß ich deswegen hier an einen Zusammenhang dächte.

doch sind in günstiger Weise die Fakta einander näher gerückt. Auf den Mord folgt bei Surius der Bann des Papstes, dem Boleslaus trotz göttlicher Strafen drei Jahre widersteht; erst nach Jahren verschwören sich die Adeligen gegen den König und er flieht. Ferner meldet Surius, daß die aus dem Konkubinat mit der Gattin des Mecislaus erwachsenen Kinder später alle von Krankheit und Tollwut befallen wurden. Der Zustand dauerte somit mehrere Jahre, während Mahler auf den Raub sofort die Gerichtsszene folgen läßt und den Vorgang damit auf die Fastnachtszeit beschränkt.

Manche Szenen sind ganz Mahlers Schöpfung, obwohl sie in der Legende ihre Grundlage haben: die Gestalt der Königin und was durch sie lebt, die den weichen persönlichen Ton in die Staatshandlung hineinbringt, die Details im Kriege, die Freundschaft von Miesconus und Ladislaus, der Söhne feindlicher Väter. Neu zugefügt wurden die komischen Szenen des niedern Volkes, die einen zur Heraushebung der Tendenz (Dori, Butzi etc.), die andern aus Spieltradition (Kammerjunge, Bauer und Schusterjunge, Bauer und Zöllner). Aus dem gleichen Grunde fanden Teufel, Engel und der Himmel Einlaß.

Ein Vergleich des „Sankt Oswald“ mit den Quellen ist nur in sehr beschränktem Maße möglich, solange nur die zwei Akte vorliegen, und er ist, wie ich schon erwähnt habe, für das Luzerner Jesuitendrama ganz unmöglich. Mahler selbst gibt als Quelle einzig Bedas Kirchengeschichte der Angelsachsen an, und sie ist für den vierten Akt auch die einzig mögliche. Es lohnt sich somit, zu untersuchen wie Mahler Bedas Angaben verwertet hat, weil wir darin mit Sicherheit sein eigenes Können an der Arbeit sehen.

Das Gerüst des Aktes bilden die Wunder. Von den 10 bei Beda verzeichneten sind 5 im Spiele nachzuweisen; von den andern ließen sich 4 kaum darstellen, eines, die Heilung des gichtkranken Mädchens, ist offenbar mit Absicht weggelassen worden. Die Handlung folgt Beda, doch sind die ersten Griffe getan, um die Berichte der Chronik in dramatische Entwicklung umzusetzen und eine Konzentrierung in bezug auf Ort und Handlung zu erreichen. Der Ort ist nur noch England, der Doktor ist von Hibernien daher versetzt, und die Seuche packt nicht die Mönche eines unbekannten Klosters in Südsachsen, sondern diejenigen von Beardanam, die am allermeisten Grund hätten, Gott und Oswald zu dienen. Das hilft

mit, einen ursächlichen Zusammenhang zwischen den Dingen herzustellen. Bei Beda ist die Seuche ohne jede innere Bedeutung und ergreift die Menschen wahllos, bei Mahler ist sie Strafe für den Abfall und äußert sich darum besonders an denen, welche Gott und den Heiligen am stärksten verhöhnten. Die Gottlosigkeit selber wird uns sogar in der Betätigung vorgeführt in der Schlemmerszene. So ergibt sich eine Reihe lückenlos und notwendig aufeinander folgender Szenen. Daß die Verführung durch Teufel geschieht, ist handwerklich traditionell wie das Gegenspiel Himmel—Hölle überhaupt. Die Bedeutung dieser Motivierung für den Bau des ganzen Dramas wird später noch zu betrachten sein.

Kleine Änderungen sind im Hinblick auf die Darstellung vorgenommen worden, so wird der Besessene erst durch Auflegen der geweihten Erde geheilt, nicht schon wenn sie über die Zimmerschwelle getragen wird. Andere Erweiterungen empfinden wir als langweilige und unerwünschte Zutaten. Wo Beda sagt: „Als sich in der Folgezeit die erwähnte Königin in diesem Kloster aufhielt, kam dorthin, dieselbe zu begrüßen, die ehrwürdige Äbtissin Edelhild", füllt Mahler mehr als eine Szene mit Einladung, Ankündigung, Begrüßung und Einweihung in die Tagesneuigkeiten, die wir schon zweimal vernommen haben. Es ist eine denkbar umständliche Übersetzung einer nebensächlichen Bemerkung ins Dramatische und als solche sehr ungeschickt. Aber es spielt noch ein unkünstlerischer Grund hinein, der nur in der Aufführung zur Geltung kommt: die Vorführung pompöser Aufzüge mit glänzenden Kostümen. Zuschauer und Spieler lechzten darnach, und wir müssen uns bei der Beurteilung daran erinnern, daß sich Spieler auf eigene Kosten vom Dichter ihre Rolle vergrößern ließen und Stallknechte und Küchenjungen manchmal in prunkhaften Gewändern auftraten. Nur wenn wir diese und andere außerkünstlerische, besonders der Aufführung anhaftende Interessen mit in Rechnung setzen, können wir überhaupt begreifen, wie solche langweiligen Szenen das Volk unterhalten konnten.

Die Art, wie Mahler seine Quelle verwertet, deckt sich ganz mit derjenigen beim „St. Stanislaus" und „Bruder Klaus", und das zeigt, daß wir auch für jene Spiele genauere Vorlagen nicht anzunehmen brauchen. Seine verhältnismäßig bedeutende Selbständigkeit und Gestaltungskraft steht damit fest und tritt um so deutlicher hervor, als der fünfte Akt des „St. Oswald" ganz seine eigene Leistung und ohne jedes Vorbild ist.

b) Geschichte und Politik.

Eine kurze Betrachtung von Geschichte und Politik in Mahlers Dramen im Zusammenhang rechtfertigt sich wohl. Manches ist nicht nur stoffliche Bereicherung, denn Mahlers Verhältnis zur Geschichte ist so lebendig, daß sie auf die Gesamtform besonders seines ersten Spieles von bedeutendem Einfluß war. Seiner Verwertung mancher politischen Vorgänge als Mittel zu politisch-sozialer Tendenz werde ich später nachgehen. Ich übergehe auch die einzelnen Zeugnisse besondern historischen Interesses im „St. Stanislaus" und „St. Oswald" und erwähne aus dem letztern nur die, im Gegensatz etwa zu dem Übergang auf lokalen Boden in Abybergs Pacqueville, außerordentlich geschickte Einführung des heiligen Oswald in die Stadt Zug durch den in hoher Verehrung stehenden Magister Eberhard. Geschichte und Politik haben eine grundsätzlich andere Bedeutung im „Bruder Klaus". Das Spiel ist ein in jener Zeit äußerst seltener Versuch in dramatischer Form, nicht in der üblichen Chronik, ein halbes Jahrhundert Schweizergeschichte darzustellen.

Es erscheint mir als zweifellos, daß Mahlers Interesse zuerst und vorzüglich diesen in der gesamteuropäischen Geschichte wichtigen Vorgängen gehörte. Natürlich betonte ihm diese Vorliebe mit Notwendigkeit auch die politische Seite des Niklaus von der Flüe stärker als jedem andern Zeitgenossen im katholischen Lager, aber an einzelnen Stellen gewinnt man doch den Eindruck, als versuche er diese Bedeutung des Einsiedlers künstlich zu erhöhen, um nur den Zusammenhang der politischen Szenen mit der Lebensgeschichte herzustellen und ihre Einfügung zu rechtfertigen. Auf Klausens Einfluß im Zürichkrieg z. B. weist die gesamte Legende nur sehr spärlich und unbestimmt hin, und Mahler läßt ihn auch nicht selber auftreten darin, der Gesandte Unterwaldens spricht bloß von seiner Warnung vor „frömbder pratickh". Später aber wird mehrmals betont, Klaus habe an diesem Friedensschluß hervorragend mitgewirkt, besonders II. 1 beim Abzug von Katharinenthal, und Neidhart (I. 6) schimpft ihn „Clauss frydlin macher" und schreibt den Frieden ganz seinem Eingreifen zu. Wo die Überlieferung ebenfalls ein bestimmtes politisches Auftreten von Klaus meldet, ist seine Bedeutung überzeugend dargelegt, und solche unpassend eingedrängten Betonungen fehlen. Vor allem entstammt seine Stellung an der Tagsatzung zu Stans, die Mahler als von Klaus einberufen darstellt, der primären Beurteilung des Einsiedlers

als politischen Retter des Landes, und sie wird außerordentlich hoch eingeschätzt, wie eine Stelle im Argument des letzten Aktes beweist:

> Der letste act bringt har dass end,
> begrifft glichsam dass testament
> so bruoder Nyclauss hat verlassen
> der Eydtgnossschafft, man welss wol fassen. (V. 4955/58.)

Dieser Niklaus von der Flüe ist getreu der Überlieferung nachgebildet, im Gegensatz zu demjenigen Gretsers und Zurflües, die einseitig den Verteidiger der römischen Kirche zum Kampfe gegen die Protestanten aufriefen und das wahre Bild fälschten. Es zeigt sich schon an diesem Gegensatz, wie wenig noch Mahler bei der Abfassung des „Bruder Klaus" den Einfluß der Jesuiten erlebt hatte.

Mahlers Hauptsatz über die äußere Politik heißt: Traut den Fürsten nicht. Und das Mittel ihnen zu widerstehen: Einigkeit. Das Stück der Schweizergeschichte, das er darstellt, erteilt eindringlich diese Lehre. Im Zürichkrieg war Zürich mit dem alten Erbfeind im Sonderbund, und es bildete sich immer mehr eine mächtige Front des Adels, die bei einheitlicherem Handeln zur Zeit des Armagnakeneinbruches lebensgefährlich für die Eidgenossenschaft geworden wäre, und im Kampf gegen Burgund standen die Schweizer trotz vielen Versprechungen allein. Aber auch Mahlers eigene Zeit mit den sich immer mehr verschärfenden konfessionellen Gegensätzen im Reich und den Versuchen, die schweizerischen Parteien hereinzuziehen, stand vor der Gefahr eines innern Zusammenbruches wegen äußerer Bindung. Mahler vertritt nicht den Standpunkt der Jesuiten, er ist zuerst Schweizer, die Konfession überwiegt nie. Auch in seiner Polemik gegen die Protestanten wird nirgends der politische Kampf angeregt, ihm stand die Einheit und Dauer des Bundes viel zu hoch, um sie einer zweifelhaften Wiedergewinnung der Abgefallenen zu opfern. Für dieses Ideal treten seine Helden immer wieder ein, die drei Tellen, Bruder Klaus, die Gesandten, darunter vor allem Zug, der neutrale Adel wie Hugo von Montfort. Manchmal fragt man sich, ob Mahler nicht sogar vor der zielbewußten Bündnispolitik der katholischen Orte mit den mächtigsten Fürsten warnen wollte, ging doch diese allem, was er forderte, weit voran, hatte sie doch zu ihrem Dienste die Legende des Bruder Klaus umgebogen, die

er wieder mehr in ihrer ursprünglichen Form darstellte und damit den Widerspruch der katholischen Politik mit dem Leben und dem Testament des Landesheiligen aufzeigte. Liegt vielleicht darin einer der Gründe, die ihn in Gegensatz zu seiner Regierung brachte? Sein „Bruder Klaus" hätte keinen Sonderbund weihen können.

„Man muoss der waahren gschicht nachgan" (Kl. V. 74) war für die Einbeziehung historischen Geschehens Mahlers Leitspruch, und er hat ihn bis in Einzelheiten einzuhalten versucht. Entsprechend dem wirklichen Verlaufe fehlt z. B. Bern bei der Eroberung des Thurgaus, es wird Zürich der Vorwurf gemacht, daß es nicht zum Schiedsspruch nach „Neyselen" gekommen sei etc. Diese eingehende Kenntnis schöpfte er aus Stumpfs Chronik, und es ist sehr fraglich, ob er daneben überhaupt noch andere geschichtliche Werke gekannt hat. Denn Irrtümer Stumpfs hat er ebenfalls übernommen. So erwähnt Stumpf gegen Ende des 15. Jahrhunderts nur ein Bündnis der Eidgenossen mit Österreich, die 1474 infolge gemeinsamer Interessen im Breisgau gegen Burgund geschlossene „Ewige Richtung", bezeichnet es aber als „Erbeinigung", und nimmt damit den Namen von dem zweiten, wichtigern Friedens- und Hilfsvertrag, der 1477 und 1478, also nach dem Burgunderkrieg, abgeschlossen worden ist, und Mahler folgt ihm. Dagegen weicht Mahler in der Darstellung des Zürichkrieges bewußt von Stumpf ab, der die verschiedenen Vermittlungsversuche anführt. Im Drama mußten diese auf eine Friedenstagung zusammengedrängt werden, und Mahler wählte dafür die erste — nicht bei Stumpf, der irrtümlich Montforts Auftreten später annimmt —, die Vermittlung durch Hugo von Montfort nach der Flucht der Zürcher bei Pfäffikon im Jahre 1440, und ließ durch ihn die Rückgabe der eroberten Gebiete bestimmen, was tatsächlich und auch nach Stumpf durch ein von ihm vorgeschlagenes Schiedsgericht der unbeteiligten Orte geschah. Aber bei dieser Lösung blieb eine Lücke; die Fragen, um deren willen der Krieg entstanden war, werden weder erwähnt noch gelöst.

Aber nicht diese nicht besonders glückliche Umstellung der Tatsachen, sondern die Fähigkeit, die Spannung und Konstellation des politischen Netzes, das sich durch Österreichs Bemühungen beängstigend um die Schweiz zusammengezogen und wieder gelöst hatte, augenfällig darzustellen, ist hervorzuheben und begegnet kaum anderswo in dieser Zeit, selbst später bei dem ganz

politisch eingestellten Weissenbach nicht. Klaus ist ihm vor allem andern der Vorkämpfer für das Glück des Vaterlandes. Er wird von Zug, — „Zug halt hierin dass mitel theil". V. 492 — der Vaterstadt des Dichters, darin ganz besonders unterstützt. Mahler ist damit der Apostel des strengen, patriotischen Mahners und des gütigen, helfenden Vaters der Eidgenossen geworden. Wenn Rochholz ihn noch als außerordentlich beweisendes Beispiel für das Gegenteil anführt, so ist die Erklärung dafür, daß seine Voreingenommenheit ihn schwer zu einem genauen Abwägen kommen ließ, und noch mehr, daß es das einzige Spiel war, das er kannte. Die hier gegebene Wertung aber will immer im Hinblick auf die gesamte Literatur über Klaus und sein Bild in jener Zeit, nicht das des ausgehenden 19. Jahrhunderts oder unserer Zeit genommen werden.

c) Die Tendenz.

Die Tendenz gibt dem Drama des 16. und 17. Jahrhunderts die stärkste Kraft zum Leben. Sie erwächst aus den konfessionellen Gegensätzen, — das gegenreformatorische Drama löst das polemisch reformatorische ab — in der Schweiz auch aus sozialpolitischen Gegensätzen, die sich als Erbtum des Reislaufens und der Verdrängung der Eidgenossen aus der europäischen Politik überall hervordrängten. Es ist vorteilhaft zwischen einer mehr allgemeinen und einer speziellen Tendenz zu unterscheiden. Die erste hat nicht eine einzige abgegrenzte Sache, einen bestimmten Gegner im Auge und wird nicht zur Polemik, ist defensiv; der Verfasser will lehren, bessern, das Drama soll als verstärkte Predigt wirken durch das Vorbild des Helden und die unmittelbaren Ermahnungen. Die spezielle Tendenz kämpft offensiv für und wider eine umgrenzte Sache, für und wider bestimmte Menschen als ihre Vertreter; sie ist eine verschärfte und bestimmtere Form der ersten. Die allgemeine Tendenz fehlt im nachantiken Drama vor dem 18. Jahrhundert kaum irgendwo, bei leidenschaftlichen Naturen und in Zeiten aufflammender Gegensätze schießt dann die Polemik aus ihr hervor, am stärksten im Ringen um die neue Lehre.

Eine Tendenz von solcher Bedeutung beeinflußt natürlich die Wahl des Stoffes und z. T. auch die Form des Dramas. Das im Mittelalter nur in Frankreich stark verbreitete Heiligenspiel wurde von den Jesuiten besonders gepflegt und zu einem bedeutenden Kampfmittel erhoben. Es gab wie wenige andere Stoffe Gelegen-

heit moralisch einzuwirken und gegen die Protestanten zu polemisieren und trug im Stoffe immanent die Kraft, das katholische Volk im Glauben an die Macht der Heiligen, der Reliquien und der kirchlichen Hierarchie zu bestärken. Canisius sah scharf, als er die Legenden der schweizerischen Heiligen verbreitete und wohl auch Gretser zur Dramatisierung des Bruder Klaus bewog. Die Verwertung und Beeinflussung der Gestalt des Niklaus von der Flüe ist überhaupt ein Musterbeispiel und die Darstellung von Rochholz trotz seiner unwissenschaftlichen Einstellung in manchen Zügen richtig.

Der lehrhafte, moralisierende Charakter zeigt sich auch in Mahlers Dramen, aber nicht besonders stark. „Denjenigen, die weniger fleißig in die Predigt kamen, suchte man auf diese Weise die Sittenlehren einzuprägen," sagt Küchler[1]) und nennt damit Zurflües höchstes Ziel. Bei Mahler überwiegt die Freude an der Darstellung und tritt nur hinter konkrete und scharfe Tendenz zurück, doch macht er keineswegs eine Ausnahme. Wenn auch nicht so lästig, drängt sich doch der moralisierende Ton fast überall ein, er dominiert in den Reden des Todes, der alten Eidgenossen, des Papstes, in der Gegenüberstellung der Frommen und Leichtsinnigen (die zwei Arbeiter — Waghals im Kl. III. 4, Mecislaus und andere — Dori, Lysi etc. im Stanislaus) und anderswo. Aber nirgends treten die beliebten Propheten und Erzengel auf und predigen, immer ist die Tendenz in die dramatische Handlung eingeschlossen und wirkt mit wenigen Ausnahmen nur darüber hinaus, indem sie unter fremdem Namen ein Bild des Zustandes im eigenen Lande gibt.

Über dieses Niveau hinaus erheben sich einige bevorzugte außerkünstlerische Tendenzen, die Bekämpfung

1. der politischen und sozialen Mißstände,
2. des Protestantismus,
3. der Fastnachtfeier.

Die politischen Zustände sind in der Eidgenossenschaft des 16. Jahrhunderts oft Gegenstand der Satire im Drama von Protestanten und Katholiken, und fast ausnahmslos sind es Bruder Klaus oder die ersten Eidgenossen, die ihre Zeit der Gegenwart gegenüberstellen. Und mit dieser Kritik der Politik ist immer, weil auch historisch ihre Folge, eine Geißelung der Sittenlosigkeit und

[1]) Chronik von Sarnen, S. 36.

der sozialen Ungerechtigkeit verbunden. Es ist immer die gleiche Klage: Die freien Schweizer sind um Geld Fürstenknechte geworden, die Führer sind gekauft, ihnen steht das Interesse ihres Brotherrn höher als das des Landes, und so geht die Freiheit gänzlich verloren. Und die soziale Folge: das Geld regiert, der Arme wird geschunden, der ehemalige Söldner arbeitet nicht mehr, alles ergibt sich dem Laster. So steht es in der „armen, vermüedeten, verwysten, loblichen Eidgnoschaft", und so nennt sie der unbändige Hans Salat, hier weich wie eine Mutter mit ihrem Kinde[1]).

Das ganze Spiel vom Bruder Klaus ist ein Mahnruf, die Augen aufzutun und zu erkennen, wie die Fürsten die Eidgenossen ausnutzen. Mahler stellt sich damit in klaren Gegensatz zu Gretser, dem Bruder Klaus nur der Heilige gewesen und der Vorkämpfer der katholischen Kirche. Mahler sieht in Bruder Klaus vor allem ein Warnungszeichen Gottes für das bedrohte Vaterland, einen Rufer zu politischer und moralischer Umkehr, und erst nachher auch einen Beschützer der Kirche. Die Aktionsweite der vollen bisherigen Legende ist ihm noch zu gering, und er vergrößert sie in dieser Richtung, seinem eigentlichen Interesse, seiner Vorliebe folgend. So entstehen die großen historischen Szenen, die über das Heiligenleben hinaus ein Bild der europäischen Politik jener Zeit geben. Es ist kein Zweifel, daß Mahler ein leidenschaftliches Interesse für die Geschichte hatte, und sein aus Stumpf geholtes Wissen mag in jener Zeit für einen Geistlichen recht bedeutend gewesen sein. So stellt er wie keiner vor ihm das eigennützige Spiel der Fürsten dar, von denen jeder gerne die Eidgenossen schädigen und zugleich den andern an ihnen verbluten lassen möchte. Er will damit hinter die Kulisse leuchten, dem Volke die Augen öffnen, wie aus mancher Stelle deutlich hervorgeht. Aber es geht ihm selbst wie den Eidgenossen insgesamt, der günstige Ausgang, die guten Worte der Fürsten und die eigene Machtstellung berauschen ihn, und wenn das französische Geld in die Schweiz rollt, so mischt sich mit der drückenden Gewißheit, daß die Seele des Vaterlandes verhandelt wird, der Stolz, daß „wir" Eidgenossen so über Allen triumphierend stehen, und das Wohlwollen des großen Königs schmeichelt seinem patriotischen Herzen, auch wenn sein Kopf weiß, daß es geheuchelt ist. Das Verhalten zeigt, wie un-

[1]) Durrer, S. 667.

geheuer schwer diese Lösung aus der Politik der europäischen Großstaaten war, auch als sie längst nur noch Elend für das Land in seiner Gesamtheit brachte.

Ein zweiter Grund, der Mahler zur Darstellung dieser Kronräte bewog, darf allerdings nicht übersehen werden. Schon seine Vorliebe für diese großen historischen Ereignisse ließ ihn nicht überall zur vollen Herausstellung der Tendenz gelangen, und mit ihr verband sich die Freude an der Vorführung der hohen Herren in in ihren pompösen Kostümen und dem zeremoniellen Betragen. Solche Prunkszenen sicherten jedem Stücke den Erfolg; die Richtung des Volksinteresses ist klar bezeichnet, wenn aus Stumpfs Chronik gerade jene peinlich genaue Schilderung von Reichtum und Prunk entnommen und dem Spiel angehängt ist.

Konsequenter werden die Folgen dieser außenpolitischen Verhältnisse dargelegt. Die Gegenüberstellung der alten und neuen Zeit durch die drei Tellen gibt eigentlich das volle Bild, und alles andere ist nur noch nähere Ausführung einzelner Seiten. Die Gerichtsszene zeigt die Macht des Geldes, das durch gewissenlose Richter den Armen vernichtet, Waghals ist der entlassene Söldner, der weder arbeiten noch sparen kann, der Hurer, der betrügerische Viehhändler, der modische Jüngling sind Vertreter des lasterhaften und gottlosen Volkes, dessen Gesamtverderbnis in der ersten Szene des fünften Aktes von den Teufeln drastisch geschildert wird. Ihre Besserung ist des alten Klaus besondere Aufgabe und Sorge.

Im „St. Stanislaus“ sind diese Zustände viel überlegener und schärfer, rein satirisch und in der Form weit bedeutsamer behandelt. Der Kampf gilt dem offensichtlichsten Übel, dem Pensionenwesen, und wird mit keinem Worte direkt geführt, sondern nur innerhalb des vorliegenden Stoffes. Die 9. Szene des zweiten Aktes ist eine der treffendsten Satiren auf das Pensionenwesen. Der Herzog der Russen ist gezwungen, Verräter hinzurichten und die kriegerische Entscheidung mit den Polen zu suchen, weil sonst durch den bestochenen Adel das Land langsam verloren geht. Er unterliegt, trotzdem auch seine Feinde die Tapferkeit von Führer und Volk anerkennen und fürchten, Mut und Hingabe werden erdrosselt durch Verrat. Die Klagrede des Herolds ist geschickt am Anfang ganz allgemein gehalten und nennt erst später bestimmte Namen. Ebenso ist es III. 2, wo der Herold ausruft:

O gelt! O, du verfluochtes gelt!
ich habss vorgsagt, du bhaltest s feldt.
O, wär allss treuw am Fürsten gsin
so wer es niemol khon dahin.
Nun weisst Gott dass der gmeine Man
sein allerbestes gern gethan.
O, Freyheit du bist einmol hin,
Wir, wir sönnd ein Exempel sin. (V. 2570—78.)

III. 3 begnadigt dann der König die tapfern Feinde, den jungen Herzog und seinen Herold, die Verräter aber, die sich von ihm haben bestechen lassen, werden hingerichtet.

Es ist nicht wahrscheinlich, daß Mahler mit der Satire bestimmte Personen treffen wollte, obwohl die sich hier äußernde Gesinnung sicher zur Erklärung seines gespannten Verhältnisses zum Rat beiträgt. Er zielte damit auf alle Mietlinge aus den regimentsfähigen Geschlechtern und traf; die Parallele war zu offensichtlich, um nicht vom letzten Zuschauer begriffen zu werden, und wirkte sicher packender als die gewöhnlichen Reden darüber.

Den Kampf gegen die Reformation führt Mahler im „Bruder Klaus" und „St. Oswald". Das katholische geistliche Drama führte noch lange aus dem Mittelalter das Streben nach neutraler, sachlicher Darstellung mit sich und wurde nie in dem Maße polemisch wie das reformierte. Das lag schon in der Natur der Bewegungen, denen die beiden dienten. Wie die Reformation selber war ihr Drama revolutionär, offensiv, mit dem Willen zum Werben und Bekehren; die Gegenreformation war der Ausdruck der auf Erhaltung und Festigung bedachten Partei; diese erzwang, gestützt durch die internationale Übermacht, die äußern Erfolge mit sicherer Gewalt, und dem Drama blieb mehr die Rolle das eigene Volk zu stärken und kampfwillig zu machen.

Zum Kampf gegen den Protestantismus gab die Legende vom Bruder Klaus selber Anlaß, soll doch der Einsiedler an der Tagsatzung und im Brief an die Berner Regierung die Glaubenszwietracht prophezeit und vor ihr gewarnt haben. Aber schon die Verehrung des unpolitischen, streng katholischen Glaubenszeugen trug die von den Altgläubigen nie übersehene defensive Tendenz in sich. Seine Gestalt bestärkt das Volk im Heiligendienst und Wunderglauben, sein Dauerfasten, das der Teufel III. 1 so verflucht, und die Ernährung durch das Sakrament zeugen für die Kraft kirchlicher Einrichtungen, und endlich tritt er ebenso

entschieden für die Messe ein wie der Teufel dieses größte Hindernis seiner Macht beseitigen möchte.

Neidhart, IV. 8:

Clauss mäss nar, d mäss, o mäss, o mäss,
ich wet dass d stral all mässen bsäss,
sein herget frist der dieb darin,
wie veil entfüert mir d mäss dahin,
Die beicht, die mäss, dass hergotss frässen,
dass thuot unss teuffel alle prässen,
Wär nur d'mäss und beicht uss der welt.

Politisch Teufel:

Nit z'gäch, nit zgäch, weiss woll wo s fält,
lass nun den mäss-Clauss geisten doch,
d mäss muoss veil orthen fahren z loch. (V. 4610—19.)

In keinem andern Spiele von Bruder Klaus ist ferner Maria eine so immerbereite Helferin, und oft klagen die Teufel, daß gegen sie nichts auszurichten sei. In der Tagsatzungsrede warnt Klaus vor dem Glaubensabfall, und die Orte versprechen Festhalten am einigen Glauben, besonders Zürich, Luzern, Glarus und Zug, und zuletzt schwören sie:

dass keinss orth well vom andern zie
im alten glauben . . . (V. 5420/21.)

Die Einschiebung der Berner Briefepisode, die sonst in keinem Spiel vorkommt, dient kaum einem anderen Zweck, als den abgefallenen Bernern ihre damalige Verehrung des Bruders unter die Nase zu halten.

Sind starkhe wort, sind starkhe wort,
wüst ich wanss wär auch in eim orth,
Der nüwen glauben schniden wet,
Er müest här halten wie er set (V. 3976—79.)

sagt der Schultheiß von Bern zu Klausens Warnung vor neuem Glauben und gelobt treues Festhalten des alten. Am schärfsten ist das Drama als eine Prüfung des neuen Glaubens in der Begrüßung angekündigt. Der Verfasser ist bestrebt:

zuo füehren uff den offnen platz
In Bruoder Clauss den thüren schatz,
Damit doch säch die ietzig wält,
wie wyt von seiner leehr sey fält,

Ob d Reformation veilicht
auss solcher leehr wurd angericht,
auch die rächt alt einhelligkeit
in gloub und läben wurd ingleit. (V. 33—40.)

Es ist fraglich, ob sich Mahler bei der Wahl des heiligen Oswald für sein Drama bewußt war, welchen Gegensatz zu Zürich er damit betonte. Noch in seiner Zeit war der mit der Reformation aufgekommene Verkehr der schweizerischen Protestanten, und der Zürcher ganz besonders, mit England lebendig. Ein Austausch junger Leute zu Studienaufenthalten fand statt, die von Maria der Katholischen Verfolgten flohen zahlreich in die Schweiz und verbreiteten später unter Elisabeth in hohen Staatsstellen den Geist der schweizerischen Reformation. Ja Heinrich VIII. selber, der Oswald im Spiel aus dem Lande vertreibt, hatte sich die Zustimmung der Schweizer-Reformatoren zu seiner Trennung von Katharina geholt[1]). Ob gewollt oder nicht, der Übergang des Oswaldkultes in die Schweiz, so wie ihn Mahler darstellt, ist eine Parallelbewegung dazu, die an sich einen gewissen polemischen Charakter nicht verleugnen kann.

Die Polemik gegen die Protestanten ist im „Oswald" weit schärfer geworden. Neben das allgemeine Ziel, den Zugern ihren Stadtheiligen nahe zu bringen, ist sehr bald diese zweite und wichtigere getreten. Vielleicht war es nicht von Anfang an so, trat aber sicher während der Entstehung des Werkes rasch hervor: Alles zielt auf den letzten Akt, die ganze vorhergehende Legende scheint nur Vorbereitung zu sein. Dieser Akt ist Mahlers eigenstes und persönlichstes Werk, ohne Quelle und in offenem Widerspruch zur historischen Wahrheit geschaffen. Hier tritt der fanatische Haß hervor, wie ihn die volkstümliche katholische Literatur seit Thomas Murners und Hans Salats heißem erstem Kampf gegen die Übermacht kaum mehr kannte. Sekta kann die Reformation nach der katholischen Auffassung heißen, aber sie ist ein Teufel und der Teufel schrecklichster.

In ganzer hell nüdt wüosters ist (V. 1447.)

sagt Luzifer selber, und sie bestätigt es. Sie ist die „häßlich kätzery", die den Glauben Christi verwirrt, die Einigkeit zerstört und durch „neuwe faltsche fleischlich leer" viele Tausend Seelen

[1]) Die genauen Nachweise dazu bei Vetter (in beiden Arbeiten) und, ihm folgend, bei Lätt.

in die Hölle bringen will. Auf dieses Geständnis erfolgt die Apostrophe durch den Chor der Teufel:

Wir lobendt dich o ketzery
Du muost die hell erhalten,
Mit diner argen faltschery
Muost du den glauben spalten. (V. 1490—93.)

Die personifizierte Stadt Zug nennt sie „Deufels gspenst", verwundet und verjagt sie mit dem Schwert, und der Ratsherr muß schwören:

Eh sich ein einzig man verkeer,
Eh muos es kosten leütt undt landt. (V. 1781/82.)

Welch andere Geistesrichtung offenbart sich da, wenn man sich erinnert, mit welcher Genugtuung die Luzerner noch wenige Jahrzehnte vorher die Gegenwart von Protestanten bei ihren Osterspielen vermerkten! Inzwischen war die Gegenreformation wie ein Föhnwind übers Land gezogen, und in Deutschland hatten Kaiser und Liga die Protestanten zertreten. Trotzdem sticht kaum in andern gleichzeitigen innerschweizerischen Dramen, besonders bei so vielfältigen Interessen des Autors, Haß und Verachtung der Andersgläubigen so hervor. Kein Spiel ist ohne scharfe Spitzen aus Mahlers Händen gegangen. Die Werke beleuchten so sein Wesen, über das uns die Protokolle nur kargen, fragenden Bescheid geben, und zeigen ein Herz voll Leidenschaft und Kampfbegierde, das ihm sein heißes Leben nicht zu leicht machte.

Die Darstellung der schlimmen Folgen des Fastnachttreibens ist das eigentliche Ziel des „St. Stanislaus". Freilich läßt Mahlers Freude am Vorzaubern recht verschiedener Vorgänge das oft vergessen, wie er selber es vergessen haben mag. Doch rechtfertigt der König seine ersten Ausschweifungen mit dem Hinweis auf das Gewohnheitsrecht der Fastnacht, die ja auch ein Teil des niedern Volkes in seiner Weise mitfeiert, und weil er den Banden dieses Lasters nicht mehr entrinnt, verliert er das irdische Glück und die himmlische Seligkeit. Aus der Fastnacht, so soll es scheinen, erwächst das ganze Verderben.

O mentsch schauw disem act wol zuo,
Gwüss wird dich d fassnacht reüwen thuo.
Der wollust wert hie kleine zeit,
Bringt zletst gross pein in Ewigkeit. (V. 3324—27.)

So heißt es im Argument zum letzten Akt. Aber auch im Dialog selber wird oft davor gewarnt oder mit der himmlischen Strafe gedroht. Nachdem sich II. 6 der Junge mit des Bauern Geldbeutel und der Maurer nach einer Prügelei mit den Schuhen davongemacht haben, greift sich der Schuster an den Kopf:

Ist das denn nit ein Fassnachtspyl
Zuo nechst ich gwüss dran denken wil. (V. 1910/11.)

Und bei der Bestrafung des Königs IV. 5 nennt der Erzengel Michael nicht allgemein sein Lasterleben, sondern bringt sie ausdrücklich mit der Fastnacht zusammen:

Saturnal gang verricht dein sach,
nimm von demm Fassnachtbuoben Raach,
Durch gähen ald grausamen Todt
Stürz sy in Ewig hellisch Nooth. (V. 4310—13.)

Besonders von den Teufeln wird die Fastnacht gerühmt, ein eigener Fastnachtteufel, Saturnal, kämpft gegen des Bischofs Verbot und rühmt sich in der Schlußszene, den König in die Hölle gebracht zu haben. Er wendet sich auch an die Zuschauer selber und zeigt damit seinen Zweck offen:

So gehts noch heütigs Tags zuo hand
— — — — — — — — (S. S. 27.)

Daß die Freiheit der Fastnacht ziemlich weit ging, lehren uns die Schwänke und das häufige Einschreiten der Regierungen dagegen, wie die scharfen Predigten und der Versuch der deutschen Protestanten, ihr durch Aufführung geistlicher Spiele entgegenzuwirken[1]). Noch 50 Jahre nach dem „St. Stanislaus" will Weissenbachs „Jungfrau Helvetia" auch „schön und eytle Fassnacht Kunst" abtun.

Die Ratsprotokolle weisen kurze Eintragungen auf, die auf einen bedeutenden Umfang der Fastnachtfeier im ganzen Zugergebiet schließen lassen. Von den gnädigen Herren selber wird vermeldet, „man wärdt nach altem bruch ahn die fassnacht faren", und daneben stehen Verbote mit Androhung sehr bedeutender Bußen. Es mag auch da leicht Mahlers Stellungnahme mit der des Rats nicht harmoniert haben. Außerdem gab es in Zug eine Vereinigung von Junggesellen, „die Gesellschaft des großmäch-

[1]) Hoffmann-Krayer, Die Fastnachtsgebräuche, S. 49 f. und 185 f.; Creizenach, III, S. 289.

tigen, gewaltigen und unüberwindlichen Rats", die besonders die Fastnacht zu genießen wußte. Ihre Statuten sind in jener Zeit entstanden, 1608, und liegen 6 Foliobände stark auf dem Zuger Stadtarchiv. Die Gesellschaft führte bezeichnenderweise das Banner der „Bande vom tollen Leben", die 1477 den Saubannerzug nach Genf unternommen hatte[1]). So zeigt sich überall, daß Mahlers scharfe Polemik nicht allein aus der Zeitbewegung ihre Nahrung zog, vermieden sie doch die Jesuiten; es war wohl in erster Linie sein heftiges Temperament und der streitbare Sinn, der gegen alles zu Felde zog, was ihm ein Dorn im Auge war. Und dahin gehörten weltgeschichtliche Vorgänge wie die Reformation, aber auch Übelstände innerhalb seines Vaterlandes, und er scheute vor der Kritik seiner eigenen gestrengen Regierung nicht zurück, weder auf der Bühne noch im täglichen Leben.

3. Nachwirkungen und Nachahmungen.

Ich mustere die fernere Behandlung der Stoffe an dieser Stelle, um die geschichtliche Linie nicht durch die Untersuchung des formalen Charakters der Dramen zu unterbrechen.

Mahlers Spiele können nicht stark auf andere Dichter gewirkt haben, weil sie nie gedruckt worden sind. Immerhin war der geistige Austausch innerhalb der katholischen Schweiz so rege, daß Aufführungen genügend anregen und vielleicht auch zur Einsicht in ein Manuskript führen konnten. Das Vorbild der Jesuiten, die ihre handschriftlichen Dramen austauschten, wies den Weg, und die verschiedenen Handschriften des „Bruder Klaus" zeigen, daß mindestens literarisches Interesse dafür vorhanden war.

Daß der „Bruder Klaus" wahrscheinlich das anonyme Sarner Spiel beeinflußt hat, ist bereits im einzelnen erörtert worden. Wie im „Weltspiegel" des Valentin Bolz oder in Gretsers Fronleichnamsdialog tritt der Einsiedler noch oft als Warner auf. Besonders bezeichnend ist seine Rolle im Jesuitendrama von „Saul, David und Jonathan", das 1623 in Freiburg bei der Erneuerung des Bundesschwurs der katholischen Stände mit dem Wallis aufgeführt wurde; er hält am Schlusse „eine überrus gethane schöne Exhortation", besiegelt also den Sonderbund wie 1586 in Luzern[2]).

---

[1]) Hoffmann-Krayer, Die Fastnachtsgebräuche, S. 264/65.

[2]) Ehret, Das Jesuitentheater zu Freiburg, S. 123.

Einen „Bruder Klaus“ verfaßte 1647 Jakob Frener, und 1678 wurde er in seiner Kaplanei Russwil (Luzern) gespielt. Das Manuskript liegt im britischen Museum[1]). Aus späterer Zeit sind mir innerschweizerische Aufführungen bekannt in Stans 1726, in Luzern 1781, Küssnacht 1824[2]) und Engelberg 1879 „nach einem ältern Original bearbeitet von P. Emanuel Wagner“[3]). Sie sind aber natürlich viel zahlreicher.

Wenn sich für den „Sankt Stanislaus“ keine Vorläufer finden, so sind die wahrscheinlich vorhandenen Nachahmer nicht zu kontrollieren. In Deutschland sind Jesuitenaufführungen bekannt von Eichstätt 1652 und 1688[4]), Jülich 1699, Köln 1731[5]) und Amberg in der Pfalz 1701[6]). Sie gehören eng zusammen und sind natürlich wie das Stück des Jesuiten Karl Kolczawa (1656—1717) von 1713 ohne jeden Zusammenhang mit Mahlers Drama. Alle andern mir in Deutschland bekannten Stanislaus-Dramen verherrlichen den Stanislaus Kostka, Mitglied des Jesuitenordens, dessen Andenken seine Ordensbürger eifrig pflegten. Ein Einfluß von dieser Seite ist nicht denkbar, die Dramatisierung setzte sehr spärlich nach der Beatifikation (1670) ein und wurde erst unmittelbar nach dessen Heiligsprechung (1726) so beliebt; zudem sind die Legenden zu grundverschieden.

Auffälliger sind die Stanislaus-Aufführungen in der Schweiz: 1638 in Freiburg, 1664 und 1674 in Brig[7]), 1737 in Luzern „Veritas, s. testis et pugnator veritatis Petrus a. S. Stanislao in vitam revocatus“[8]). Alle Aufführungen fanden an den Jesuitenkollegien statt, und weder Texte noch Periochen sind erhalten. Immerhin läßt der Titel des Luzerner Stückes eher auf ein einfaches Wunderdrama schließen ähnlich der niederrheinischen Fassung. Die Freiburger Aufführung aber liegt zeitlich Mahlers Drama recht nahe, und der Parallelismus der Zuger und Briger Aufführungen ist schon Mathilde Eberle aufgefallen[9]).

---

[1]) Bächtold, Seite 157 der Anmerkungen.

[2]) Morel, Band 17, S. 130. Fleischlin, S. 232 und 504. Hess, Wolfgang Roth. (Darin wird die Stanser Auff. 1726 datiert.)

[3]) Ignaz Hess, Gesch. der Klosterschule in Engelberg.

[4]) Dürrwächter, Das Jesuitentheater in Eichstätt, S. 49 und 95 f.

[5]) Bahlmann, Jesuitendramen, S. 6, 56, 92. Die Perioche, S. 206.

[6]) Sommervogel, Bibliothèque, Tome VIII. Spalte 1625.

[7]) Ehret, S. 128; Studienkatalog des Koll. Brig für 1912/13.

[8]) Fleischlin, Die Schuldramen, S. 498.

[9]) Mathilde Eberle, Die Bacqueville-Legende, S. 78.

Zug 1620 St. Stanislaus	Brig 1664 und 1674.
„ 1655 Joseph	„ 1676
„ 1724 Johannes Calybita	„ 1746

Sowohl von Luzern wie von Freiburg aus ging der rege Verkehr nach dem Wallis, und die Erklärung ist wohl am naheliegendsten, daß einer der Freiburger Jesuiten, angeregt durch Mahlers Drama, einen „St. Stanislaus" verfaßt habe; von dort wanderte das Stück mit den Jesuiten in das 1662 gegründete Kollegium in Brig und vielleicht später auch nach Luzern. Sicher ist, daß von Mahlers Spiel in der Jesuitenbearbeitung gerade das was ihm eigen ist nicht stehen bleiben konnte, es kann kaum mehr als eine Anregung geboten haben.

Auffällig ist die Ähnlichkeit einer Szene (II. 7) in Weissenbachs „Jungfrau Helvetia" mit dem Wechselgesang im „Stanislaus" III. 5. Karl der Kühne ist gefallen. „Umbra Caroli erscheint dess Lebens Unbeständigkeit / und Glücks-Bewandtnuss". Nach einem Gespräch der Eidgenossen und des Herzogs Renat an der Leiche Karls singt der „Schatten Caroli" einen „Lessus oder Traur-Lied", in dem er das ganze Leben als ein Schattendasein entlarvt. Die Übereinstimmung der Bezeichnungen ist so groß, daß wohl an einen Einfluß Mahlers gedacht werden muß. Mahlers Wechselgesang ist bedeutender, die ganze Situation aber bei Weissenbach verständlicher.

Sankt Oswald hat, soweit ich sehe, nicht die seiner Verehrung entsprechende Aufmerksamkeit der Poeten gefunden. Die bekannten Dramen haben alle ihren Herd in Zug. Außer dem Luzerner Jesuitenstück und Mahlers Spiel sind für Zug Aufführungen in den Jahren 1729 und 1730 überliefert. Das erste Datum läßt sich nicht nachprüfen, es handelt sich wohl um die Aufführung des gleichen Stückes wie ein Jahr später oder es ist gar die gleiche Aufführung gemeint. Ein Zuger Oswaldspiel hat mit andern Luzerner und Zuger Dramen das seltsame Schicksal, im Britischen Museum ein entwurzeltes Dasein zu fristen. Bächtold[1]) vermutet, daß es sich um dieses Stück handelt. Die Perioche ist erhalten und verzeichnet 55 Spielende, die sich in die 200 Rollen (die stummen mitgezählt) teilen. Das Spiel trägt den Titel: „Laurea Triumphalis, oder Siegreicher Lorbeerkrantz auf das Haupt Oswaldi

[1]) Literaturgeschichte, S. 151 der Anmerkungen.

durch wunderliche Anordnung Gottes geflochten, welchen Er mit eignem für den Christ-Catholischen Glauben vergossenem Blut befärbet, Aufgesetzt und vorgewiesen auf offenlichem Theatro in Lobl. Uhr-Alt-Catholischer Stadt Zug den 5. und 9. Tag Weinmonat, 1730. Vormittag um 7. — Nachmittag um 12 Uhr. Getruckt zu Zug, Bey Heinrich-Antoni Schäll, zum Schwerdt."[1])

In vier Akten wird Oswalds Leben nach Beda — Beda, Baronius und Surius sind als Quellen angegeben — vorgeführt, von der Flucht nach Schottland bis zum Tod. Der Inhalt der letzten Szene ist folgendermaßen angegeben: „Oswaldus, in dem Himmel Glorwürdig, bittet für die Stadt Zug um Göttlichen Beystand, so dann Ihme zugesagt wird. Darauf Zug zu Ehr und Dank ihrem Heil. Stadt-Patron ein Lobgesang zu singen anhebt." Der ganze Verlauf des Spiels bis zu dieser Schlußszene läßt seinen Vergleich mit Mahlers „Oswald" nicht zu, weil die entsprechenden Teile fehlen. Auch die Vorspiele und „Interludien" geben keine Anhaltspunkte, so daß einzig die letzte Szene einen Zusammenhang vermuten läßt. Die „Laurea Triumphalis" gleicht in der knappen Wiedergabe manchen Jesuitenstücken, sie ist ganz auf den Augeneffekt eingestellt, und der Verfasser prunkt daneben mit theologischer, historischer und legendarischer Gelehrsamkeit — alle denkbaren biblischen, mythologischen und historischen Helden der Antike treten in ungewohnter Anzahl neben allegorischen Figuren auf —; vom Luzerner Spiel ist das Stück nicht beeinflußt.

Ein Jahr später, 1731, ist ebenfalls bei Schäll eine Predigt des Kapuzinerpaters Michael[2]) erschienen, betitelt: „Hilff und Ehr, Zwischen dem Engelländischen König und Glorwürdigen Martyrer Oswaldum, Und einer Hochlöbl. und Alt-Catholischen Stadt Zug, in einer, am Fest des gesagten Heiligen und Stadt-Patronen gehaltener Lob-Red wechselweise vorgestellt." Es ist eine Predigt über die Psalmstelle: Posui auditorium in potente et exaltavi electum de plebe mea, und das Thema wird in äußerst kunstvollen Antithesen, die lateinischen Worte des Textes immer mitbenutzend, in langen, kaum mehr übersichtlichen Perioden abgewandelt.

---

[1]) Ich benutzte das Exemplar der Zentralbibliothek Zürich.

[2]) Im Exemplar der Bürgerbibliothek Luzern fehlen die letzten vier Blätter, vollständig ist dasjenige der Zentralbibliothek Zürich. — Joseph Lazar Wickart (P. Michael), Sekretär des Ordensgenerals der Kapuziner in Rom, Dr. phil. et theol., 1695—1755.

Der Stil der „Laurea Triumphalis"-Perioche ist genau derselbe, ganz von lateinischer Syntax diktiert, mit der Vorliebe zur schweren weitumfassenden Antithese. Auch ist die gleiche Einstellung dem Stoffe gegenüber vorhanden, der zweite Satz der Schlußszene klingt wörtlich an eine Stelle in der Predigt an, und der Prolog scheint gleichsam die Predigt in nuce enthalten zu haben: „Prologus machet den Anfang mit Beweisung, wie ein Hochlobliche Stadt Zug dem Heiligen Oswaldo, als ihrem Stadt-Patronen, sondere Ehr zu beweisen schuldig seye". Die „Laurea Triumphalis" darf mit Sicherheit P. Michael Wickart zugesprochen werden, und es ist wahrscheinlich, daß der gelehrte Geistliche Mahlers Drama gekannt hat und dadurch angeregt worden ist. Auch ohne diese Annahme eines unmittelbaren Einflusses muß Mahlers Verherrlichung des Heiligen seinen Kultus gefördert und damit mittelbar auch auf Wickart gewirkt haben, wie Eberhards allerdings viel bedeutendere Tat für alle kommenden Geschlechter und damit auch für Mahler bestimmend war.

Einflüsse auf andere geistliche Dramen haben Mahlers Spiele, soweit ich es verfolgen konnte, nicht geübt.

V. Die Form.

1. Dramatische Form.

a) Aufbau und Einteilung.

Die Art der Verwendung eines Stoffes im mittelalterlichen und im Reformationsdrama ist auffallend verschieden, während der Unterschied in den Stoffen selber nicht so bedeutend ist. Das geistliche Drama des Mittelalters stellt in episch breiter Folge eine Geschichte dar, ohne sich um ihre dramatische Qualität zu kümmern. Das besonders in Frankreich beliebte Heiligenleben ist eine typische Einzelart: das Leben eines Menschen wird dargestellt wie im modernen Roman, vor oder mit seiner Geburt beginnend und endend erst mit einem Hinweis auf sein Wirken im Jenseits. Einzig was an dramatischer Qualität sich schon in der Legende befand, ging günstigen Falles in diese Mysterien über; für die Wahl der Legende aber fiel dieses Kriterium vollständig außer Betracht, lokale oder gesellschaftliche Kulte gaben den Ausschlag. In breitem epischem Fluß wogte dann die Geschichte an den Zuschauern vorbei, bei jeder Aufführung mehr Episoden mit sich schleppend und immer mehr Tage zur Aufführung erfordernd. Gegen Abend wurde unterbrochen und am folgenden Morgen nach einer Einleitung des Herolds fortgefahren.

Durch Vermittlung des Humanismus wurde der Reformation und Renaissance die antike Form wieder Vorbild. Dem Mysterienspiel sprechen ihre Theoretiker jede Berechtigung ab und verlangen, daß niemals eine ganze Lebensgeschichte, sondern nur ein das Wesentliche fassender Teil daraus dargestellt werde. Das norddeutsche Reformationsdrama ist ein Abkömmling des neulateinischen und ähnelt in manchem den Schuldramen; es ist knapper und konzentrierter als das mittelalterliche, und wenn es ausnahmsweise mehr als einen Tag zur Aufführung erfordert, so unterläßt es der Verfasser oder Übersetzer nicht, anzugeben wie

es für die eintägige Vorstellung zusammenzuziehen sei[1]). Mit dieser Gesamtform wird auch die Einteilung wenigstens in Akte übernommen, allerdings recht äußerlich und ohne daß dieselben immer bezeichnet zu sein brauchen, die Trennung kann auch durch Musikeinlagen gekennzeichnet sein. Etwas weniger radikal war der Bruch mit der mittelalterlichen Tradition im protestantischen Süden.

Fast unbeeinflußt lebte daneben das mittelalterliche Mysterienspiel in den katholischen Ländern weiter und behielt besonders in der Schweiz seine Anziehungskraft das ganze 16. Jahrhundert hindurch bei. 1616 wurde zum letztenmal das große Luzerner Osterspiel aufgeführt, die Jesuiten brachten es, nicht durch loyale Konkurrenz allein, zu Fall, während das Freiburger Dreikönigsspiel, gehalten von den mitspielenden Ratsfamilien, noch länger blieb und in verweltlichter Gestalt erst bei der französischen Revolution mitstürzte. Ohne beeinflußt zu werden hat aber auch die katholische Spieltradition nicht gelebt. Waren die Lehrmeister des Reformationsdramas die Humanisten, so diejenigen des katholischen Spieles die Jesuiten. Der oft erwähnte Kampf des Jesuitendramas gegen das Volksspiel findet nur an Orten statt, wo Jesuitenkollegien bestehen; da sind die Patres mit aller Macht bestrebt, ihrem hervorragenden Propagandamittel, dem Schultheater, die Alleinherrschaft zu erringen. Darüber hinaus wandten sie sich bloß gegen die wuchernden lustigen Einlagen in den Volksspielen; und auch das mehr in der Frühzeit, später legten sie selber, entgegen dem Gebot des Ordensgenerals, Zwischenspiele ein. Im übrigen waren sie bestrebt, die Volksaufführungen von ihren Zentren aus zu beeinflussen, was ihnen auch gelungen ist und die Mittelform des katholischen geistlichen Volksdramas im ausgehenden 16. und besonders im 17. Jahrhundert geschaffen hat. Deutlich zeigt sich der Einfluß auf Zug und auf Johannes Mahler im besondern, der ein getreuer Schüler jesuitischer Schauspielkunst war.

In keinem seiner Dramen stellt Mahler das ganze Leben des Heiligen dar, auch im „Bruder Klaus“ nicht, im Gegensatz zu den andern volkstümlichen Bearbeitern, aber im Einklang mit dem Jesuiten Gretser. Er ist darin konsequenter als alle andern katho-

---

[1]) Creizenach, III, S. 296.

lischen Zeitgenossen, die immer noch den mittelalterlichen Rahmen bewahren und bloß die Einteilung übernehmen. Zurflüe setzt vor Gretsers Spiel in zwei Akten die Jugendgeschichte Klausens und bricht am Abend mitten im fünften Akt ab, um andern Tags dort wieder fortzufahren. Eine dermaßen äußerliche Akteinteilung wäre bei Mahler unmöglich, das ergibt sich mit Sicherheit, wenn wir auch die Trennung der beiden Taghälften im „St. Oswald" nicht mehr nachprüfen können.

Mit dem modernen Drama lassen sich diese Spiele trotzdem nicht vergleichen. Unsern Begriff des Dramatischen kannte das Volksspiel des 17. Jahrhunderts so wenig wie das Mittelalter, Spannung und Handlung als Folgen seelischer Konflikte wollte kein Poet schaffen, und damit besteht auch dieses Kriterium nicht als Wertmaßstab. Der beliebteste Stoff, das Heiligenleben, war denkbar undramatisch und doch seiner Wirkung selbst bei einer mehrtägigen Dauer der Aufführung sicher. Gewiß fanden manche Mittel Verwendung, die außerhalb des bestimmten Themas lagen oder die wir als durchaus unkünstlerisch bezeichnen, aber sie bildeten für das Publikum in keiner Weise einen Gegensatz zu der Kernhandlung. Diese Spiele waren große Schaustellungen, mehr für das Auge als für das Ohr berechnet, und was sie darstellten war eine epische Geschichte, vorgeführt, weil das Volk sie nicht lesen konnte, und weil sie sinnlich eindrücklicher wirkte. Der Terminus technicus des französischen Mittelalters für die Tätigkeit des Dramatisierens, „mettre par personnages" oder „déclarer par personnages"[1]), gilt für große Teile solcher Spiele wörtlich; der historische oder legendarische Vorgang wird mit verteilten Rollen erzählt. Das Anwachsen eines Gegensatzes zwischen Held und Umwelt, die Versuchung des Helden auf dem Höhepunkt und dessen Sieg oder Fall ist im vollen Umfange a priori unmöglich, weil der Held ein Heiliger und unversuchbar ist. So fehlt allen drei Dramen von Mahler der eigentliche Konflikt; an seiner Stelle steht der Gegensatz Heiliger—Welt, ohne die Möglichkeit eines Aufgehens ineinander und doch mit der endlichen Forderung, daß die Welt sich zu dem Heiligen erhebe. Es ist bezeichnend, wie diese Nicht-Versuchbarkeit des Helden bei Mahler von Stück zu Stück klarer hervortritt. Die Versuchung tritt an Bruder Klaus heran, wo Weib und Kinder ihn nicht in die Einsamkeit ziehen

[1]) Creizenach; I, 210.

lassen wollen; es ist eine wirkliche, lockende Versuchung, und das Drama erhält damit aus der Legende einen gewissen Höhepunkt. Für Stanislaus könnte die Versuchung nur in eigener Feigheit bestehen, wenn er sich aus Angst seiner Pflicht entzöge, für Oswald ist sie gar nicht vorhanden. Entsprechend fehlt auch Spannung und Steigerung auf eine Höhe zu und nachfolgender Fall der Handlung, wobei der „St. Stanislaus" eine Ausnahme macht, weil die Frage nach dem Schicksal des Königs sich mächtig vordrängt und ihn zur eigentlichen Hauptperson macht. Auch diese Fesselung des Interesses an zwei Hauptpersonen liegt im Stoff; die Perioche des Kölner Jesuitendramas nennt im Titel zuerst den König, diejenige von Jülich beschränkt sich überhaupt auf diesen Namen. Aber durch ein anderes Mittel hat Mahler die vorhandene Spannung verschärft und ein dramatisches Vorwärtsdrängen im „Stanislaus" erreicht, das wir in andern Heiligenspielen umsonst suchen, und das uns zeigt, daß Mahler stärker als die meisten seiner Fachgenossen den Vorteil einer geschlossenen Handlung empfand: er drängte die einzelnen Episoden des ganzen Geschehens zeitlich näher zusammen. (Vgl. oben S. 55.) Der „Stanislaus" kommt so dem Renaissancedrama recht nahe, stellt eigentlich kein Leben dar und ist darum für uns als Ganzes am besten genießbar. An manchen Stellen wird darin auch etwas überwunden, das ich die Einspurigkeit der Handlung nennen möchte. Sie zeigt sich zum Beispiel im „Bruder Klaus" auffällig, wo die politischen Szenen mit den Episoden aus Klausens Lebensgeschichte abwechseln, sich beständig stoßen und warten, bis wieder Platz ist. Genau gleich ist es oft im „St. Oswald" und einzeln im „St. Stanislaus". Man spürt den Zwang nicht, der die Weiterführung eines Motivs verlangt, wir wissen von manchem Menschen nicht, ob er noch einmal wieder auftritt, ob sein Beitrag nur eine kleine abseits liegende Episode oder wirklich etwas zum Ganzen Gehöriges darstellt; es ist nicht eine Frage gestellt, die unbedingt gelöst werden muß. Die Spannung fehlt. Es ist eine einfache, selten notwendige Folge von Geschehnissen und Berichten vorhanden, durchaus episch, die alte mittelalterliche Form. Auch die gelegentliche Doppelhandlung hilft in keiner Weise darüber hinweg, sie weist im Gegenteil aufdringlich auf diesen Charakter hin. Während der Unterredung beim Kanzler, St. I. 2: „N. B. hie henckt der Secretari die Bull an." Im „Klaus" wird neben der Handlung her die Zelle gebaut und dann bewacht.

Im „Stanislaus“ wirkt dagegen an wenigen Stellen eine packende Spannung. Ein Beispiel. I. 5 bringt der neue Teufel Protheus dem König bei, Stanislaus bewege seine Gemahlin, sich ihm so oft zu verweigern. Es ist nicht wahr, nur eine geschickte Spekulation des Teufels, die im „Bruder Klaus“ ihren Zweck in der Erzürnung des Königs schon erreicht hätte. I. 7 kommt Stanislaus zur Königin, sie bittet ihn um Rat. Stanislaus tritt also jetzt wirklich zwischen das Herrscherpaar. Der Großkanzler hat den Mut nicht, vor den König zu treten, der Bischof entschließt sich rasch und ohne Bedenken dazu. Wir ahnen, wie das auf den König wirken wird, der Teufel hat gut spekuliert, seine Lüge ist nun doch scheinbare Wahrheit. I. 8 bringt die Unterredung. Der König, den Beweis für die Einflüsterungen des Teufels vor sich, gibt überlegen und leicht nach; man fühlt, daß er eigene Hinterhältigkeit der Verschwörung entgegensetzen will, und er berät sofort mit den Getreuen das Gegenteil des Versprochenen.

Mahler teilt nach dem Vorbilde der Jesuiten seine Dramen in Akte ein, den „Bruder Klaus“ in fünf, den „St. Stanislaus“ in vier, den „St. Oswald“ in zweimal fünf[1]). „Actus“ ist immer die Bezeichnung dafür. Daß auch für ihn diese Übernahme vorerst ziemlich äußerlich ist, zeigt die auffallende Übereinstimmung der einzelnen Akte in ihrer Länge, alle halten sich eng an das Durchschnittsmaß von 1100—1200 Versen. Trotzdem sind, wie ein kurzer Überblick zeigt, die Aktabschnitte recht günstig gewählt. „Bruder Klaus“: I. Militärischer und politischer Aufstieg Klausens bis zur Wahl in den Rat. II. Militärische und richterliche Betätigung, daraus Steigerung der Gewissensqual bis zum Abschied von der Welt. III. Auszug, Rückkehr, Begründung des Eremitenstandes. IV. Weihe der Kapelle und Ankunft Bruder Ulrichs[2]). V. Tagsatzung zu Stans und Sterben. — Einzig der vierte Akt enthält eine etwas ungefüge Masse, weil zu wenig führende Handlung aus der Lebensgeschichte dieser Zeit zur Verfügung steht. Einfacher und klarer ist die Verteilung im „St. Stanislaus“: I. Verfehlung des Königs und Warnung des Bischofs. II. Die Rache des Königs mißlingt, Aussöhnung. III. Rückfall des Königs, Drohung des Bischofs. IV. Verbrechen des Königs, menschliche und gött-

---

[1]) Morel, Geschichtsfreund, Bd. 17, S. 82.

[2]) Bächtolds Einteilung in der Literaturgeschichte, S. 391/92 ist willkürlich. Nummer 4 und 5 = Akt IV.

liche Vergeltung. — Das besondere Merkmal dieser Akteinteilung ist aber nicht ihre leicht gegebene Abtrennung, sondern die Verbindung; ohne eine solche wäre im „Stanislaus" zwischen Akt 2 und 3 eine Leere und kein ersichtlicher Grund zu einer Fortführung vorhanden. Doch immer am Ende eines Aktes wird das Häkchen gebogen, in das notwendig der folgende einhängen muß. Der Rachebeschluß (I.) kündigt das Vorgehen des Königs an, die Kriegserklärung (II.) bringt die Aussicht auf weitere Handlung und trägt den Keim der Versuchung in sich, die Bann-Androhung des Bischofs und die Spaltung des Adels kündigen die nahe Entscheidung an. Auch hier zeigt sich wieder die auffallend gute Verzahnung und das Bestreben, Spannung zu schaffen und zu erhalten in diesem Spiel.

Auch innerhalb eines Aktes trifft man da und dort „auf ein Ringen und Suchen nach dramatischer Komposition", wie es Brandstetter bereits für die allerdings ganz anders aussehenden Akte der Luzerner Osterspiele feststellt[1]). Der vierte Akt des „St. Oswald" soll als Beispiel dienen. Er zerbricht in zwei Teile: 1. Die Oswaldreliquien wirken Wunder in England, der Heilige wird verehrt von der Königin und dem ganzen Volke. (Szene 1—4.) 2. Die Oswaldverehrung ist geschwunden, der Teufel verführt die Jugend Englands mit leichter Mühe, die Mönche des Klosters, das den wundertätigen Leichnam Oswalds beherbergt, haben sogar seinen Todestag vergessen. Die Seuche bringt das Volk zur Umkehr, es dankt Oswald für seine Fürbitte. (Szene 5—8.)

Zur Erklärung des zweiten Teils ist es notwendig, eine vorhergehende Entwicklung sich zu denken, die Jahrzehnte oder Jahrhunderte beanspruchte. Und diesen offenbaren Bruch hat Mahler im Gegensatz zur Quelle selbst geschaffen? Bei Beda reihen sich die Seuchenheilungen durch Reliquien, die im Spiel in Szene 7 und 8 dargestellt werden, an diejenigen von Szene 3/4 unmittelbar an. Die Seuche spielt keine unterscheidende Rolle, es sind alles die gleichen Zeugnisse für Oswalds Heilkraft. Im Drama ist die Seuche eine Strafe des Himmels für das gottlose Leben des Volkes, und dieses wird uns vor Augen geführt in der Kneipszene der Studenten, einer freien Erfindung des Dichters. Damit ist der Doktor, den die Seuche in der 7. Szene befällt, keine unbekannte Person mehr wie bei Beda, wir haben das Laster, wofür

[1]) Zur Technik der Luzerner Osterspiele, S. 23.

ihn die Seuche ergreift, gesehen an ihm und seinen Gesellen, und sie repräsentierten das ganze Volk. Die notwendige Motivierung und zugleich die Darstellung eines allgemein herrschenden Zustandes in wenigen typischen Individuen ist gelungen. Und auch der Zweck dieser auffälligen Umdeutung der Quelle wird klar, es galt die Fundamente für den frei erfundenen fünften Akt, der sich doch harmonisch anschließen sollte, in den letzten Szenen aus Beda zu legen. Auf einen vierten Akt aber, der nach Beda einfach die fromme Oswaldverehrung ganz Englands zeigte, konnte unmöglich im fünften der plötzliche und endgültige Übergang des Volkes zur Irrlehre erfolgen, auch wenn nicht peinliche Motivierung der Handlung verlangt wurde. Die historische Entwicklung eines Jahrtausends ließ sich nicht übergehen. War die Möglichkeit eines Sinkens der Frömmigkeit und deren Bestrafung gezeigt, so war auch der vollkommene Abfall glaubwürdig, zugleich eine wirksame Steigerung möglich und auf die furchtbare Strafe schon hingewiesen. Gewiß wird die Schwierigkeit dadurch für unsere Augen nicht beseitigt — sie läßt sich auch nicht beseitigen — aber doch sehr verringert; für Mahlers Publikum bestand sie kaum mehr. Auf jeden Fall ist dieses selbständige Einfügen des historischen Stoffes in den eigenen Plan als Manifestation eines für jene Zeit sehr bedeutenden Willens zur Form einzuschätzen. Wo sich zuerst ein Nichtbeachten der Akteinheit zu zeigen schien, eröffnet sich ein notwendiges Unterordnen des Teiles unter die Gesamtform. Der vierte Akt wurde freilich dadurch zerbrochen und zerfällt in zwei Stücke, von denen jedes das Recht zur Selbständigkeit hätte. Mir war nur daran gelegen zu zeigen, daß solche Brüche nicht von Mahler unbemerkt und leicht vermeidlich entstanden sind.

„Szena" heißt die Unterabteilung des „Actus". Ihr Umfang bewegt sich zwischen 40 und 340 Versen, ein auffällig großer Spielraum, wenn man an die fast konstante Länge der Akte denkt. Die Akte enthalten 5—11 Szenen, wobei immer der letzte Akt die geringste Anzahl aufweist. Eigentümlich ist der Bau dieser Szenen. Er ist vollkommen unabhängig vom Wechsel des Ortes. Für unsere Bühne wäre das undenkbar, wie der häufige Wechsel überhaupt; im Mittelalter war der ganze öffentliche Platz, auf dem das Spiel dargestellt wurde, Bühne, und faßte in sich alle die Orte, welche im Spiele vorkamen. Für eine Aufführung des

„Oswald“ lagen also dicht nebeneinander, oder nacheinander am gleichen Ort, und offen vor den Zuschauern, verschiedene Plätze in England, Irland, Schottland, Rom, Zug, der Himmel und die Hölle, und die Handlung ging ohne jede Störung und offenbar auch ohne wesentliche Beeinträchtigung der Illusion der Zuschauer von einem Ort auf einen andern über. Die zwei Akte des „St. Oswald“ mit ihren 12 Szenen weisen mehr als 40 Ortswechsel auf, innerhalb einzelner Szenen allein wechselt der Schauplatz 7 mal. Analog verhält es sich in den andern beiden Dramen. Szene IV. 2 im „Bruder Klaus“ spielt nacheinander in Burgund, Bern und der Innerschweiz, und die Szene IV 2 im „Stanislaus“ spielt nacheinander an folgenden Orten: im Schloß, vor dem Schloß, auf der Straße, im Schloß, im Haus des Henkers, im Haus des Bischofs, in der Kirche, im Schloß, in der Kirche. Der Ortswechsel bedeutete für eine Aufführung im mittelalterlichen Stil keine Trennung. Es entstanden höchstens einmal lästige Pausen und ein schwer verständliches Hin und Her, wenn ein in sich zusammenhängender Vorgang in rascher Folge an verschiedenen Orten spielte. In solchen Fällen hilft dann, wie man es von Hans Sachs her kennt, bequeme Vorsehung oder Zufall, und der Gesuchte geht im richtigen Momente gerade vorbei. Die Szene II. 3 im „Bruder Klaus“ ist ein Musterbeispiel für solche Zusammenstoppelung. Der Nachbar rät dem Armen, zu Bruder Klaus zu gehen, „Luog, Nachbar luog, er kombt dahär“; Klaus rät zu dem Reichen zu gehen, „da kumbt er grad selber darzuo“; der Arme ladet ihn vor Gericht, und „ess komend 3 richter darzuo“.

Ebensowenig wie von der Veränderung des Ortes, ist der Szenenwechsel vom Auftreten neuer Personen abhängig; die Einteilung ist somit nicht für den Spielleiter berechnet, wie im modernen Drama. Die Szenen müssen also Einheiten des Dichters sein? An einzelnen Stellen scheint es wohl, als ob Mahler das erstrebt hätte, aber sehr viele Szenen enthalten so heterogene Teile, daß man sieht, wie ihm das Wesen der Szene nie wie etwa das des Aktes aufgegangen ist. „Klaus“ IV. 2 enthält Karls des Kühnen Kriegsbeschluß, den Antwortbrief des Einsiedlers an Bern und die Klage des alten Eidgenossen, drei vollkommen zusammenhangslose Episoden. „Stanislaus“ II. 5 bringt die Drohung des Bischofs gegen die Königin, das Toben desselben und die geschlossene Gerichtsszene zusammen, III. 4 eine Episode des Henkers und das heimliche Gespräch der beiden Freunde, IV. 4 Befreiung

der Königin, Begräbnis des Bischofs, Abschied der beiden Freunde, Streit zwischen zwei Bauern. Im „Oswald“ ist die Auseinandersetzung zwischen Zug und der Sekta und der Rachebeschluß in der Teufelsversammlung (V. 4) unter einen Hut gebracht. Immerhin ist ein deutlicher Fortschritt im „St. Oswald“ — in gewissem Sinne auch schon im „Stanislaus“ — sichtbar, dessen erhaltene zwei Akte überhaupt viel ruhiger und stilisierter sind als alles Frühere. Wo die Szenen in den beiden andern Spielen Einheiten umschließen, sind diese meist in der epischen Quelle vorgebildet und drängen sich auf. Die Einteilung in Szenen ist also von Mahler ganz äußerlich aus dem Jesuitendrama übernommen worden, und die sinnreiche Durchführung ist ihm erst im „Oswald“ in größerem Maßstabe gelungen.

In die Haupthandlung eingestreut sind die beliebten Zwischenspiele. Meist übernehmen sie einfach die Rolle des Clown im Zirkus, sie sollen das Publikum unterhalten und in den langen Aufführungen hie und da zum lachen bringen. Das Einfügen solcher Szenen war allgemein üblich; Mahler betont in der Vorrede zum „Klaus“, er habe

> Auch wie eim Componist gezimbt
> krtzwyl und ernst darunder gstimbt, (V. 57/58.)

und in der „Jungfrau Helvetia“ von Weissenbach heißt es ganz unerwartet: „Das zuhörende Volck will auch ein Scenam in diser Comedi vertretten. Die 4 Bauern kommen auss dem Volck, auf das Theatrum.“ Nur selten wachsen sich solche Einlagen zum Theater im Theater aus, wie etwa in Rütes „Noe“ oder Funkelins „Lazarus“ oder gar zu einer konsequent durchgeführten zweiten Handlung wie im „St. Meinrad“. Mahler begnügt sich damit, in diesen Zwischenszenen innerhalb eines Spieles die gleichen Personen auftreten zu lassen, im „Klaus“ den dummen, prahlenden Waghals, den miles gloriosus der römischen Komödie, und den listigen Foppenhänsli. Ein eigentlicher Zusammenhang dieser Szenen mit der Haupthandlung ist, mit einer Ausnahme, nicht vorhanden. Manche Szenen im „Stanislaus“ haben ebenfalls nur diese Unterhaltungsaufgabe, und Butzi begegnet auch in jedem Akt wieder. Ihre Hauptaufgabe aber ist die Fastnachtlaster darzustellen, gegen die der Bischof auftritt, und sie verleugnen in ihrer größern Zahl und ihrer Roheit die Herkunft aus dem Fastnachtspiel keineswegs, wie auch Mahler im Prolog selber sie ankündet:

Es wird da auch zu Ergezung
kurzweilig fassnacht spyl für khon. (V. 105/06.)

Von den beiden Hänseleien eines Bauern (III. 6 und III. 9) ist wenigstens die zweite nur unterhaltende Einlage, wie auch das Auftreten des Kammerjungen Calo, der an die Stelle des traditionellen Küchenjungen getreten ist. Aber die Sauferei der Weiber mit Butzi sollte nicht ergötzen, sondern mit ihrer unflätigen Grobheit in Tat und Wort einen schreienden Gegensatz zum Handeln des Bischofs und seiner Anhänger bilden und die Sündhaftigkeit des Fastnachttaumels erschreckend vor Augen stellen. Verrohte Menschen sollen damit gezeigt werden, wie auch der König einer ist, und wie die Henkerszenen sie nochmals bieten, und dem ganzen Stück ein brutales Aussehen geben. Man darf aber nicht vergessen, daß die Roheit den Zweck hat, abzuschrecken und zum Guten zu führen — wenn das wohl auch einmal vergessen wird —, und nicht wie etwa im „St. Meinrad" auch offensichtlich die tierische Lust an der Brutalität selber befriedigen soll.

Die höchste Stufe erreicht das Zwischenspiel als einzelne Szene zweifellos, wenn es organisch in das Spiel eingreift und dieses fördert, und wo es so den doppelten Zweck der Unterhaltung und der Befruchtung der Handlung erfüllt, ist sicher eine geschickte Hand an der Arbeit. Besser als im „Stanislaus" ist das noch im „Bruder Klaus" gelungen, wo IV. 11 die Folgen der Burgunderkriege im Volk, die Klaus IV. 6 vorausgesagt, am Hurer, Waghals und Foppenhänsli gezeigt werden, und damit zugleich Klaus Gelegenheit geboten wird, diese dem Zuschauer bekannten Sünder V. 7 zu bekehren. Die Einbeziehung sämtlicher Zwischenspiele in den Gang der Handlung erstrebte Mahler nicht, aber auch im einzelnen ist ihm keine Wechselwirkung oder Kontrastierung so einfach und sprechend gelungen wie etwa Abyberg in der Abschiedsszene Bacquevilles und des Bauern[1]). Jeder Akt wird durch das traditionelle „Argumentum" eingeleitet, das kurz den Inhalt anzeigt, und dem bei Mahler am Schlusse nie die Moral fehlt, die ganz unvermittelt an die Aufzählung angehängt ist. Für den zweiten Akt des „Klaus" heißt sie z. B.:

Wer d wält liebt und ihr trawt, der fält,
nichtss alss faltschheit ist in der welt. (V. 1292/93.)

---

[1]) Mathilde Eberle, Die Bacqueville-Legende, S. 46/47.

Für den dritten:

Verehr Gott und sein Muotter werth,
So wirst erlöst auss aller bschwärd. (V. 2530/31.)

Das ganze Schauspiel wird eröffnet durch einen Prolog und beschlossen durch einen Epilog. In dem komplizierten „Bruder Klaus" hat diese Umrahmung dem Verfasser aber nicht genügt. Das Spiel wird eingeleitet durch überirdische Wesen, Cherubim, Discordia, Tempus; sie sind die ausführende Gewalt Gottes, vollbringen seinen weisen Beschluß an den Menschen[1]). So wird der Sinn der Geschichte offenbar, im ersten Akt der Bürgerkrieg, die Einigkeit gegen außen im zweiten erklärt, und am Ende des dritten die sich erhebenden Burgunderkriege trotz ihrer schlimmen Folgen als das kleinere und rettende Übel gedeutet. Diese Szenen ersetzen die häufigen historischen Erklärungen durch einen Redner in andern Spielen, übernehmen auch einen Teil der Aufgabe des Arguments — besonders am Anfang des zweiten Aktes — und hätten, weiter ausgebaut, leicht dasselbe überhaupt überflüssig gemacht. Damit wäre einer der rein epischen Bestandteile in dramatische Motivierung und Handlung umgesetzt worden, in dem die treibenden Mächte Spiel und Gegenspiel eröffnen, wie das mit dem Prolog bei Aretino und im späten Jesuitendrama geschah. Nach der Einleitung durch die erste Cherubimszene treten die drei ersten Eidgenossen auf, die in reiner Hingabe an das Gute das Land begründeten, gleichsam seine Fürsprecher und Mittler bei Gott, zu denen er durch den Schutzengel spricht wie zu Bruder Klaus; sie führen auf der Stufenleiter hinab zum Menschen, an dem sich die göttliche Vorsehung erfüllt. Und wie sie, gleichsam von der Ewigkeit Gottes kommend, dem Stück historischen Geschehens einleitend diesen Hintergrund schaffen, so weisen sie am Schluß wieder auf das höhere Werturteil hin und heben das Ganze in die einzig gültige übermenschliche Beleuchtung. Es ist bezeichnend für diese Bestimmung der beiden Szenen zum Rahmen, daß innerhalb des Dramas nur Stauffacher allein auftritt. Die beiden überzeitlichen Szenengruppen zeigen wieder, und am schlagendsten, Mahlers großzügige historisch-politische Einstellung und Behandlung des Klausstoffes. Er sah Niklaus von Flüe nicht wie die andern Katholiken nur als Zeugen für die Richtigkeit der Glaubensform der römischen Kirche. Ihm war er zuerst und aus-

[1]) Vgl. in Abybergs Bacqueville Fortuna und Invidia. Eberle, S. 40/41.

geprägt ein von Gott gesandter Warner und Helfer des Schweizervolkes in den äußern und innern Krisen seines großen Kampfes um die selbständige Machtstellung innerhalb der europäischen Staaten.

b) Charaktere.

Das mittelalterliche Drama und seine Nachkommen waren nicht bestrebt individuelle Charaktere darzustellen. Es ist bezeichnend, daß, wo mehrere Heilige in einem Spiel auftreten, sie sich genau gleichen. Der Zweck war ja auch immer der gleiche: die Darstellung des Kampfes zwischen der Welt und dem von Gott erkorenen, mit dem Opfer des Leibes und dem herrlichen Sieg der göttlichen Seele. Wo das Bild des Heiligen wesentlich individueller gestaltet erscheint, ist es eine Folge der Tendenz oder starke Gebundenheit des Verfassers an die lebendige lokale Überlieferung. Oswalds Kampf gegen den neuen Glauben und sein Einzug in die Stadt hat ihn wohl den Zugern nahe gebracht, aber dem Bilde seines Wesens keinen neuen Zug beigefügt. Ganz anders bei Klaus. Er ist kein Märtyrer und rechter Wundertäter, und Maler im Gegensatz zu andern auch gar nicht bestrebt, ihn dazu zu machen. Er ist der Ratgeber und Helfer des Volkes, allen ein Vater, der in geistlichen wie politischen, familiären wie persönlichen Nöten den guten Weg weist. Den Kampf gegen das Böse führt er mittelbar durch Hilfe für die Menschen, unmittelbar in den Teufelsszenen, und seine Werke beleuchten ihn selber. Zu einem eindeutigen Bilde hat es Mahler freilich so wenig gebracht wie die moderne Geschichtsforschung; die natürlichen Seiten des politisch und sozial orientierten Einsiedlers standen ihm am nächsten, aber der Heilige und Zeuge für die römische Kirche drängte sich dem streitbaren Theologen daneben immer wieder vor. Wie seine Persönlichkeit auf die mächtigen Staatsmänner entscheidenden Eindruck macht, zeigt besonders die Tagsatzung, den liebevollen Vater läßt uns der Abschied von seiner Familie mit den rührenden Bitten der Kinder ahnen, die zwei eindringlichsten und wirkungsvollsten Szenen, die zweite auch die beste in jeder Beziehung.

Auch unter den Nebenpersonen trifft man selten scharfgeschnittene Charaktere. Erinnern wir uns daran, daß die Darsteller im mittelalterlichen Spiele eine epische Geschichte vorzuführen haben; das Publikum wird durch Prolog, Argument, Reden,

Allegorien und Personifikationen immer wieder darauf gestoßen, daß es nicht den Vorgang selber sieht, sondern daß ihm dieser nur erzählt wird. „Die Regel ging nicht auf Schauspielkunst, sondern auf Vortragskunst.“ [1]) Dieser Charakter des Berichtens ist an vielen Stellen der spätern geistlichen Dramen noch zu erkennen; es war für jene Zeit nicht ganz so paradox wie für uns, wenn (Kl. IV. 3) der Mann, welcher den Kometen in die Höhe hielt, erklärte: dieser hier von mir gehaltene Stern ist das Abbild dessen, der zur Zeit des Bruder Klaus erschienen ist. Die zugeteilte Rolle spielen hieß bezeichnend „seinen Spruch sagen“, und diese Einstellung ist meistens nicht erst beim Spieler, sondern bereits beim Dichter vorhanden. Am stärksten macht sich das bei Mahler noch geltend, wenn er seine Bildung zeigen kann. Wissen zu vermitteln oder damit zu prunken, war im Drama jener Zeit sehr beliebt, besonders wurde die Bibel und die antike Geschichte überall herbeigezogen, aber auch Abhandlungen aus dem Gebiete der Natur wurden häufig eingestreut. Der Ton der Rede zeigt bald, daß weniger ein Vergleich zur Beleuchtung eines Motivs im Spiel als eine Belehrung des staunenden Publikums bezweckt wird. Man beachte, wie (Kl. IV. 2) der alte Eidgenosse vom römischen Reich berichtet:

Weil Rom allzeit im harnist gstanden
hat sy d wält gnomen in ihr banden,
Ich sag die gantz bekante welt
hat sey in ihre herschaft zelt.

Wie hier der alte Schweizer — es ist wohl einer der drei Tellen gemeint und nur nicht bezeichnet welcher — greifen oft außerhalb der strengen Handlung stehende Personen ein und sprechen unmittelbar zum Publikum, so Stauffacher (Kl. III. 3), Tell (Kl. I. 1). Aber auch mitten in der Handlung wenden sich die Personen ins Parterre, der Henker warnt vor seiner Macht (St. IV. 2), der politische Teufel stellt sich vor (Kl. IV. 9), Protheus ermahnt die Zuschauer: „Hand nur fin acht . . .“, die ganze Rede des Todes (O. IV. 6) ist eine Drohung ans Publikum, und bei Saturnals Mahnung an die Jugend (St. II. 4) steht die Anweisung: „Zum Caloni (Kammerjungen) und zumal dem Volckh“. Bei einem solchen Heraustreten aus der Handlung in einem ernsten Stück kann dieses nicht ein organisches Eigenleben führen, wir empfinden es heute

[1]) Herrmann, Forschungen, S. 506.

als gemacht, zusammengesetzt; ebenso verhält es sich mit der einzelnen Person.

In Mahlers Charakteren sind drei Kategorien von Menschen scharf getrennt: die Vornehmen — zu ihnen gehört auch der gute, arbeitsame Bürger —, das niedere Volk und die Kinder. Die Vornehmen haben Anstand und Bildung und wahren, auch wenn sie Schlechtes tun, eine gewisse Form. Innerhalb des Typus ist Mahler nur selten bestrebt auch noch einzelne Individuen charakteristisch abzuheben, schon die Standesnamen im „Stanislaus" lassen das erkennen: 1. Prinz, 2. Prinz, 1. Marschall etc. Der Charakter ist mit wenigen Ausnahmen eine nach dem äußern Maß, dem gesellschaftlichen Rang zugeschnittene Form. Der Papst ist unnahbar und feierlich, der König streng und würdig, und wenn er verstoßen ist, bleibt er nicht König im Bettlergewand, sondern wird eine klägliche, jammernde Kreatur. Im Gegensatz zu den Vornehmen ist das niedere Volk ungebildet, grob, den Lastern hingegeben, und was es tut ist entsprechend unflätig und formlos. Im einzelnen verlangt die Tendenz Ausnahmen, aber als seelische Einstellung fehlt der Unterschied nirgends. Besonders deutlich ist er betont im „St. Stanislaus" II. 3. Mecislaus und seine sittenstrenge Gemahlin sind in Verzweiflung über ihre Schändung durch den König, den Soldaten dagegen ist es unverständlich, daß Mecislaus nicht glücklich ist, so leicht ein einflußreicher Mann zu werden. „Wer meine hüpsch, sy müest auch dar" sagt ein Gardist. Außerhalb dieser Zweiteilung stehen die Kinder, sie sind gut, von der Welt unverdorben und lassen in allem ihre Natur walten, ohne ihr gesellschaftliche Schranken zu setzen und ohne doch dadurch unfein zu handeln; Unschuld ist ihre himmlische Gnade. In Klausens Abschiedsszene (II. 8) ist die Anhänglichkeit der Kinder treffend beleuchtet und das Kindlich-Einfältige rührend ausgedrückt, wenn das Töchterchen fleht:

O Vatter, Vatter, lönd unss nit

und eifrig versichert:

Wänd wäger alle ghorsamb sein,

wenn der kleine Niklaus sein Körbchen holt um mit dem Vater nach Sarnen zu gehen, wo er ihm sicher Lebkuchen schenken wird, oder „das Meitlin" die Mutter staunend fragt:

ä Müeterlin wass greinid ihr,
wer thuot üch öppis, sägidss mir,

und den Vater mit dem Kinderschreck abzuhalten sucht:

der bölyma ist ufem wäg.

In gleicher Weise spricht die Unschuld, die Schmerz und Sünde ratlos und verständnislos gegenübersteht, wo die Königin mit ihren Knaben vor die Leiche Stanislaus' tritt (IV. 4).

O Müetterlin wer hat das thon,
wer hedt ihn also hauwen lon

fragt das Kind und steht trostlos vor solcher Tat:

Jez weiss ich nit wo hin ich wil.

Auf kurze Zeit vergißt so Mahler den pathetischen Ton seiner Verse, der nicht ins Herz der Sprechenden blicken läßt, aber selbst innerhalb dieser zwei Szenen gibt es Stellen, in denen Kinder altkluge Reden von Raub und Wucher führen, und auch die kindliche Form der Frage vergessen ist. Die Kinderszenen sind Mahlers freie Erfindung, was seine Vorliebe für die Jugend kennzeichnet.

Ein sehr merkwürdiges, an Schiller gemahnendes Motiv ist abseits der Haupthandlung im „Stanislaus" eingeflochten: die Freundschaft zwischen dem Königssohn Miesconus und dem Sohn des Kanzlers, Ladislaus. Mitten im Kampf um die Macht stehen sie einzig unbeteiligt, zu weich und zu still, um mitzustreiten und sogar um sich selber zu verteidigen. Miesconus hofft in kindlicher Treue auf die Umkehr seines verirrten Vaters und geht ohne Schuld mit ihm in die Verbannung, während Prinz und Marschall, und sogar die am Mord Mitbeteiligten, Offizier und Credenzier, rechtzeitig umschwenken und die Konjunktur ausnützen. Und sein Freund, die gleiche unkämpferische Natur, läßt ihn ziehen. Die Gestaltung des Schicksals dieser Stillen, ganz abweichend von der Quelle, steht eigentümlich fremd und anziehend mitten in dem großen Getöse.

Außerhalb der Sphäre der realen Menschen stehen auf der einen Seite die himmlischen Gestalten und die Personifikationen und Allegorien, die natürlich jedes individuellen Charakters bar sind, und auf der andern Seite die Teufel. Gewiß sind auch sie ursprüngliche Personifikationen, dem einen Satan waren sehr früh Gehilfen beigegeben worden, Personifikationen der 7 Todsünden, aber sie hatten im Schauspiel Leben bekommen und stellten eine Schar vor, in der Jeder in geschickter Arbeitsteilung sein Eigenstes und Bestes leistete. Die protestantische Teufelliteratur des 16.

Jahrhunderts war dann trotz Gegenmaßnahmen langsam auch in die katholischen Gegenden eingedrungen und hatte die Zahl der Teufel vermehrt und ihre Aufgaben spezialisiert. Mahler läßt folgende Teufel auftreten:

Im „Bruder Klaus": Neidhart, Werchtigteufel, Eitelkeit, Eigennutz, politischer Teufel.
Im „St. Stanislaus": Saturnal, Asmodeus, Haß, Hoffart, Völlerei, Protheus.
Im „St. Oswald": Luzifer, Satan, Idol, Pluto, Astaroth, Alecto, Bacchus, Mars, Sekta.

Ihre Bedeutung ist außerordentlich mannigfach, und verschiedene Entwicklungsstufen lassen sich noch verfolgen. Der Teufel ist ganz in der einfachen äußerlichen Form des Mittelalters angewendet, wenn es heißt: „Eigennutz springt umb", wo der Reiche die Richter besticht, und ähnlich hilft er die notwendige Charakterisierung des Wahnsinnigen umgehen, es sitzt ein Teufelchen im Menschen (O. IV. 4). Er ist ganz gegensätzlich als seelische Versuchung bewahrt, unsichtbar und nicht verselbständigt, wenn es Hans Amman gelüstet, die Butter zu unterschlagen, und sich Bruder Klaus darauf gegen den Teufel bekreuzigt. Die eigentlichen Teufelszenen aber haben eine doppelte Aufgabe:

1. Die Teufel sind die Vertreter des Gegenspiels.
2. Sie ergänzen und ersetzen die unterhaltenden Zwischenszenen.

Die Erfüllung der ersten Aufgabe macht ihre eigentliche Bedeutung im Drama aus, ohne Teufel kann der mittelalterliche Dichter und auch sein späterer Genosse eine Handlung überhaupt nicht gestalten, weil er innere Konflikte nicht als solche darzustellen vermag, sondern sich das bequeme Mittel der Projizierung jeder Versuchung und jeder Sünde in eine tätige Person zu eigen gemacht hat. Wo ein Friede geschlossen werden soll, intrigiert der politische Teufel, wo ein Urteil gesprochen wird, mischt sich Eigennutz darein, und jeder Unglücksszene ist eine Teufelsberatung vorangegangen, in welcher der Vorstoß beschlossen worden ist. In allen Mahlerschen Dramen wird der Hauptangriff mit Hilfe eines neuen Teufels ausgeführt, der den andern aus ihrer unfruchtbaren Lage hilft, im „Klaus" ist es die Eitelkeit, im „Stanislaus" Protheus, im „Oswald" die Sekta. Dieser wird das eigentliche Haupt des Gegenspiels, der Gegner des Heiligen. Es

ist wieder günstiger im „Stanislaus“ als in den andern beiden Spielen, daß der Teufel sich mehr hinter einen Menschen verkriecht, den König nur aufreizt zum Handeln, nicht das Gegenspiel offen leitet wie die Sekta, oder gar körperlich den Bischof angreift, wie unter Führung der Eitelkeit die Teufel im „Klaus“ tun.

In allen drei Dramen herrscht eine gewisse Rangfolge der einzelnen Teufel, im „Oswald“ ist sie am klarsten, wo Luzifer, der Höllenkönig, selbst auftritt, und Satan sein Stellvertreter auf Erden ist. Im „Stanislaus“ sind nur Saturnal und Prothus gleichgestellt, die andern werden nicht als richtige Teufel behandelt, worauf auch die Namen weisen; im „Bruder Klaus“ stehen Werchtigteufel und Eigennutz unter den andern. Der neuhinzugetretene Teufel nimmt im Bewußtsein seiner Wichtigkeit immer eine bevorzugte Stellung ein, nicht ohne den Neid der andern zu wecken. Für die Befruchtung der Handlung durch die Intrigen spielt dieser Rangunterschied sozusagen keine Rolle, wohl aber für das Leben innerhalb der Teufelsgesellschaft und damit für die Unterhaltung des Publikums. Da erheben sich alle möglichen Streitigkeiten; jeder will die größte Arbeit geleistet haben und foppt den andern, wenn ihm ein Anschlag mißlungen ist. Der Werchtigteufel klagt, daß er beständig der Küchenjunge der andern bleibe und von seinem Meister Neidhart arg tribuliert werde, Protheus schimpft Saturnal einen Werchtigteufel und „der Teufflen Narr“, die Eitelkeit nennt Eigennutz ihren „handbuob“, und dieser kriecht untertänig aber knirschend vor „mein Gnad Junkher Eytellkeit“. So werden diese Szenen selber lebendig gemacht und tragen bei dem grob-witzigen Auftreten und der burlesken Tracht der Teufel zur Unterhaltung bei wie die Zwischenszenen. Ja, die Teufel treten sogar einzig zu diesem Zweck auf, wenn z. B. im „Stanislaus“ II. 4 Protheus und Saturnal nach einem vollen Erfolg sich ein kleines Vergnügen gönnen, dem liebeskranken Kammerjungen mit Hilfe einer Zauberkappe die Begehrte verschaffen wollen und ihm eine Froschlarve anziehen.

Die Teufel sind keine Individuen mit persönlichem Charakter, können es nicht sein, weil sie immer eine Idee oder Tendenz vertreten oder sogar verkörpern. Aber es sind Wesen, die sich mit ganzer Natürlichkeit geben; sie stehen darin den Typen des niedern Volkes nahe und bilden wie in der Handlung den Gegensatz zu der Schicht derjenigen Gesellschaft, die den eigentlichen Gegenstand des Dramas bildet. Und es ist interessant zu be-

obachten, wie dieselbe Natürlichkeit sich sofort auch bis zu einem gewissen Grade einstellt, wenn diese bessern Menschen auf Abwege kommen, wogegen sonst die Reden gern äußerlicher und umständlicher werden, je vornehmer die Person ist und je höher sie besonders auf der klerikalen Stufenleiter steht, so daß der Papst inhaltlose und kaum verständliche Versreihen hervorbringt. Eine ähnliche Steigerung stellt Stachel bei den Nürnbergern (Klajus, Harsdörffer) fest. (Seneca, S. 278.)

Einen eigenen Menschentypus, der schon am Ende des 15. Jahrhunderts den Teufeln besonders ihre Unterhaltungsaufgabe streitig machte, den Narren, hat Mahler nicht in seine Stücke eingeführt, so nahe demselben auch Waghals II. 6 kommt, wo er sich selbst als Narren bezeichnet.

Eine sehr eindrucksvolle und klar geschaute Gestalt ist der Tod, grimmig drohend mit fürchterlichen Worten und Bildern, und doch majestätisch und groß und ein folgsamer Diener Gottes. Seine in den geistlichen Spielen selten fehlende Schlußrede ist im „Bruder Klaus" noch unbedeutend und ohne eigenen Ton, erhebt sich aber im „St. Oswald" zu überraschend eindringlicher Wirkung zusammen mit dem seltsamen Totentanz. Bekanntlich hat der Totentanz eine Wandlung durchgemacht vom nächtlichen Tanz der Toten bei den Gräbern zum Tanz der Toten mit den Lebenden, wobei die Toten die Lebenden auf ihr baldiges Sterben hinweisen und diese es beklagen, und schließlich zum Tanz des Todes mit den Lebenden[1]). Das letzte Stadium repräsentieren die bekannten Totentänze von Holbein, Manuel usw. und die spätern Darstellungen bis auf unsere Zeit. Im „Oswald" stellt sich der Tod, die Sense in den verschränkten Armen, auf einen Brunnen, stampft mit dem Fuße dreimal, worauf die Geister Verstorbener hervortreten und einen Tanz um ihn aufführen. Über diesen Tanz wird uns nichts gesagt. Zuletzt steigt einer der Toten auf den Brunnen und „macht die geberden". Er streckt die Arme dem Boden entgegen, wenn der Tod die Menschen an ihr gewisses Ende erinnert, und hebt sie aufwärts, streckt sie dem Himmel entgegen, wenn er mahnt an die Rechtfertigung vor dem himmlischen Richter zu denken. Zuletzt weist der Tod auf den Toten, und schwer und unerbittlich fällt es auf die Menschen:

Reich, arm, gross, klein, beydt iung undt alt,
Euch allen ich das hertz zerspalt.

[1]) Stammler, Die Totentänze des Mittelalters.

Diese Szene wirkt bei ihrer Einfachheit monumental. Der Tanz gehört auf eine frühere Stufe, der Tod tritt mit Toten auf, aber er stellt mit seiner eigenartigen Beziehung auf das Publikum eine sonst kaum bekannte Nebenform dar. Ob Mahler eine Anregung von außen zu Hilfe gekommen ist, kann ich nicht feststellen. Totentänze kommen in der zeitgenössischen Literatur nicht selten und in verschiedenen Formen vor, auffällig gehäuft etwas später bei Weissenbach; eine allgemeine Ermunterung dazu war also wohl vorhanden, ohne daß Mahlers Form noch irgendwo mir begegnet wäre. In Zug ist für jene Zeit nur eine bildliche Darstellung des Todes bekannt in der Friedhofskapelle; von Würmern und Schlangen umwunden hält er die Sanduhr, und daneben steht der Spruch:

O todt wie starch ist dein gewalt
Süd du hin nimst iung und alt
O mensch du solt bessern dich
kehr dich zu Got und sich an mich[1]).

Aber mehr als solche künstlerischen Anregungen mag für ihn die Seuche bedeutet haben, die 1629 kurz nach seinem Wegzug die Vaterstadt überfiel und in grausamem Wüten gegen 600 Menschen mordete. Ganze Geschlechter starben damals aus. Ohne den lebendigen Eindruck eines solchen Landesunglücks wäre ihm kaum diese Gestaltung des zum Seuchenzug über ein ganzes Volk aufbrechenden Todes gelungen. Vielleicht wollte er die Zuger im Bilde ermahnen, zu bedenken, daß es eine göttliche Strafe, und sittliche und religiöse Reinigung zur Sühne nötig sei. Der nicht konfessionspolemische große Teil des „St. Oswald" bekäme dann einen eigenen tiefen Sinn: Sühne und Gelöbnis größerer Hingabe an den Heiligen.

c) Aufführung.

Ich fasse unter diesem Titel zusammen, was sich in Kürze über Technik und Wirkung der Aufführung der Mahlerschen Dramen sagen läßt. Die gelegentlich notwendige Erwähnung von bereits Gesagtem rechtfertigt sich wohl, wenn man bedenkt, daß das volkstümliche Drama des 16. und 17. Jahrhunderts — im Gegensatz einzig zu dem lehrhaften Humanistendrama des 16. Jahrhunderts, das „in erster Linie durchaus Lesedrama war[2]) — ganz

[1]) Uttinger, Gedenkblatt, S. 29.
[2]) Mauermann, Die Bühnenanweisungen, S. 92.

für die Bühne geschaffen wird. Man kann sich, will man es verstehen und gerecht beurteilen, nie zu viel um ein klares Bild seiner Darstellung mühen.

Ich habe keine Nachricht über Aufführungen des „Bruder Klaus" oder des „St. Oswald" finden können. Die Ratsprotokolle nennen in der Entstehungszeit des „St. Oswald" keine Aufführung und fehlen für die Jahre, in denen der „Klaus" wohl entstanden ist. Bächtolds Bemerkung, das Spiel sei „zu Zug zwischen 1610 und 1620 gehalten" worden [1]), drückt wohl einfach seine Datierung der Entstehung und Annahme einer Aufführung aus. Der „St. Oswald" ist kaum jemals aufgeführt worden, er wäre sonst unmöglich so falsch datiert worden und vollkommen unbekannt geblieben. Mahler war ja auch in der betreffenden Zeit nicht mehr in Zug. Daß der „St. Stanislaus" im Februar 1620 „gehalten worden" ist, berichtet der Einsiedler Kopist [2]) und überliefert auch das vollständige Verzeichnis der Spieler. Für die Rolle des Heiligen sind zwei Spieler genannt: „H. Paulus Wickhart Doctor der Medicin"; der Name ist durchgestrichen und von der gleichen Hand zugesetzt: „R. D. Huwiler Doctor Theologiae". Es handelt sich um den Pfarrer Huwiler, dem 1624 die Pfründe entzogen wurde. Den König stellte Stadtschreiber Knopfli dar. Die übrigen Personen werden von Handwerkern und angesehenen Bürgern der Stadt dargestellt, die Königin von einem Maler, die Prinzessin und die Frau des Mecislaus von einem Bildhauer, die zwei Söhne des Königs von einem Brüderpaar Weissenbach; den Kammerjungen Calo und das Saufweib Dori agierte „Weinschenk Feyss", den frommen Pantoffelhelden Offrio und den radebrechenden italienischen Maurer spielte „Daniel, Spezikrämer, iezunder Apotheker". Ein Oswald Maaler spielte den Schusterjungen, Joh. Jak. Weissenbach, der Vater des Dichters und erwähnte nachmalige Kanzler von Einsiedeln, den Großkanzler [3]). Daneben sind alle möglichen Berufe

[1]) Literaturgeschichte, S. 391.

[2]) Bächtold widerspricht sich in dieser Datierung ganz merkwürdig. S. 388 ist das Spiel „1598 in Zug gespielt, in Reime gebracht durch den Priester und Organisten Johannes Mahler", aber in den Anmerkungen S. 110 druckt er ohne eine eigene Bemerkung die Datierung auf der Kopie ab. Nimmt er erst eine Prosaform an, die 1598 aufgeführt wurde? Das ist doch undenkbar. Nachrichten über eine frühere Aufführung sind mir nicht bekannt, die Angabe der Kopie aber verdient, wie ich zeigte, unbedingtes Vertrauen.

[3]) Staub, Zugerische Dichter, S. 19.

vertreten: Goldschmied, Uhrmacher, Maler, Glasmaler, Glaser, Tischmacher, Küfer, Gerber, Müller, Bäcker, Kupferschmied, Degenschmied, Apotheker, Baumeister, ein Leutnant, ein „Praeceptor, nochmals Priester" und einige junge Herren aus den vornehmen Geschlechtern. Die 53 Rollen werden von 37 Personen gespielt. Der „Bruder Klaus" weist 100 Sprechrollen auf, die zwei erhaltenen Akte des „St. Oswald" 43.

Wie in andern Städten sind somit auch in Zug geistliche Spiele von der Bürgerschaft aufgeführt worden, wobei sich neben den Zünften, die das Hauptkontingent der Spieler stellten, auch Geistliche und Mitglieder der regierenden Familien beteiligten. Auch Zurflüe sagt in seiner Widmung an Landammann und Rat, er habe das Spiel den Schauspielern, „dess mertheils euweren Sünen" zuliebe verfertigt, und die ganze Organisation der Luzerner Osterspiele und der Freiburger Dreikönigsspiele beweist, daß solche Aufführungen in der katholischen Schweiz zu bedeutenden Staatsangelegenheiten werden konnten.

Dieses Personenverzeichnis ist die einzige Nachricht von der Aufführung. Ein Bild von ihr zu gewinnen stehen zur Verfügung die Bühnenanweisungen, die gelegentlichen Hinweise im Text und die Kenntnisse von ähnlichen Aufführungen in analogen Verhältnissen. Wir sind unterrichtet über Aufführungen in Einsiedeln und besonders genau in Luzern, den zwei Orten, mit denen Zug die engsten Beziehungen unterhielt. Daß Zuger sicher die Luzerner Spiele besuchten und besonders Mahler dort Anregung fand, habe ich schon erwähnt, und von Einsiedeln erbat sich der Rat noch 1672 Kostüme für eine Komödie[1]), wie die Einsiedler anderseits Spielleute von Luzern bestellten. So stehen diese Zentren in enger Verbindung und reger gegenseitiger Befruchtung, wobei Luzern vorwiegend der gebende Teil ist. In der folgenden Darstellung schöpfe ich aus allen drei Dramen, waren sie doch alle für die Bühne berechnet. Immerhin wird sich eine Differenzierung insofern aufzwingen, als die Bühnenanweisungen mit dem wachsenden Einfluß der Jesuitenkomödie auf Mahler spärlicher werden. Im „Oswald" sind sie äußerst dürftig, wogegen sie im „Klaus" häufig mehrere Zeilen einnehmen. Aber auch in der Art sind sie verschieden, im „Oswald" und auch schon im „Stanislaus" wirkliche Hinweise auf eine einzelne konkrete Handlung des

[1]) Henggeler, Die Zuger Konventualen, S. 10.

Spielers, im „Klaus“ noch sehr häufig epische Bestandteile, deren Zweck oft nicht klar ist. Diese Verhältnisse führen zu einer Bevorzugung des „St. Stanislaus“, ohne daß das etwa der beglaubigten Aufführung wegen von Anfang an beabsichtigt war.

Zuvor betrachte ich die eigenartigen Anweisungen im „Bruder Klaus“ noch näher. Wenn z. B. Ulrich IV. 6 meldet, Bruder Klaus habe den Burgunderkrieg vorausgesagt, so steht dabei: „B. Clauss hat durch den geist der Eydtgnosen noth zuo gransen gewüst.“ In der Gerichtsszene steht zuerst die Anweisung: „Sey wünschend dem Rychen glück“, und darauf der Vers:

dem herrn wir wünschen glükh und heil.

Wenn Peter dem Statthalter (V. 2) sagt, sein Bruder (Klaus) habe eine Tagsatzung zur Herstellung der Einigkeit berufen, so steht vorher: „Hie ist zuo merkhen wass groser uneinigkeit under den Eydtgnossen gewessen, von wegen dess burgundischen eroberten guotss, auch der fryburg- und solothurner halben, welchess B. Clauss zuo stantz alless in friden gebracht.“ Solch überflüssige und für die Aufführung unbrauchbare Anmerkungen sind sehr häufig, meist am Ende einer Szene bereits für die folgende schon vermerkt, deren Bezeichnung und Personennamen erst nachher folgen. In ähnlicher Art, aber doch seltener und viel kürzer, kommen solche Bemerkungen auch im „St. Meinrad“ vor. „Jetzt redt Meinradt mit sich selbst, unnd gibt sich ghorsamb in sines Vatters willen.“ (S. 16), „die Magd gibt der Gräfin ein Trost und spricht“ S. 20). Doch wird hier nur der Seelenzustand und die daraus folgende Richtung der Worte bezeichnet, was, im Gegensatz zu einer Inhaltsangabe, eine Anweisung für Stimmton und Ausdruck in sich enthält. Im Zürcher Spiel vom reichen Mann und armen Lazarus (1529) heißt es einmal: „Jetzt fahend die wyber an von Lazaro reden.“ (V. 205.) Vielleicht liegt darin eine Notiz für den Regenten; jedenfalls kommt Ähnliches wie bei Mahler auch anderswo vor, ohne daß dieses in seiner Eigenart damit erklärt werden könnte. Sind es Reste aus Mahlers Werkstatt, aus seinem Entwurf getreu abgeschrieben, oder sind es Zutaten des Kopisten, der das Spiel als ein Buch zum lesen schrieb? Die Frage stellt sich wieder, wenn längere Partien aus Reden des Bruders Klaus fehlen, was mehrmals vorkommt. Regelmäßig wird dann kurz angegeben was er sagt, mit der Bemerkung, er tue das mit „formierten“ oder „formierlichen“ Worten, was wohl heißen soll in Versen. Beispiel Kl. V. 6. Die argwöhnische Frau wartet in

der Menge der Ratsuchenden vor der Zelle, bis der Einsiedler heraustritt: „B. Clauss brucht hie aber formierte wort, sprächende, ess ist ein fraw under eüch die begert rath von mir, darauf klagt sey in dem handel Ihres argwonss auch mit formierten Worten, darauf antwortet B. Clauss:

Die eheleuth fragend mich veil mall,
wie man doch sellig werden soll,
So gib ich antwort merkhendss woll,
wie ein wält-mensch sich halten soll. (V. 5675—78.)

er brucht formierte wort, wie namlich ein jeder mensch soll sein beruoff gwüss machen, in haltung der zehen geboten Gottess, der geboten der Cristlichen Catholischen Kirchen, in der liebe seiness nächsten, in bäten, fasten, allmuossen geben, heyllige zeit im Ehestand ehren, darauf gehn sey alle fort." Sogar die große Rede des Einsiedlers auf der Tagsatzung ist in der Aarauer Handschrift nur so skizziert. Es ist undenkbar, daß der Kopist diese wichtigsten Stellen gestrichen hat. Eine andere Anmerkung kann zur Erklärung führen. IV. 2. „Hie kombt die antwort von Bruoder Claussen wider gen bern, wass aber B. Clauss den bernern geschriben, wird auss noch volgenden sprüchen leichtlich verstanden." Der Schultheiß liest für sich den Brief und spricht über den Inhalt. Aus seiner Rede läßt sich der Inhalt nur sehr notdürftig verfolgen, wofür aber Anweisungen nachhelfen sollen, die immer nach einigen Versen wieder stehen und den Inhalt des Briefes anzeigen: „von dem fryden", „wytwen und weysen schirmen", „schribt und wysaget vom abfall dess glaubenss". Diese Szene ist fertig, Mahler wollte daran offenbar nichts mehr ändern. Nun fällt auf, daß überall dort Lücken sind, wo Klaus Worte spricht, die nicht überliefert sind. Heute kennen wir diesen Brief an die Berner [1]), Mahler aber war aus Eichorn einzig sein Vorkommen bekannt, wie auch bei den Reden des Einsiedlers. Dazu kommt noch die ebenfalls nicht ausgeführt überlieferte und nur verkürzt angegebene Schwurszene auf der Tagsatzung. Die Stellen liefern den Beweis, daß der „Bruder Klaus" in dieser Form nicht aufgeführt worden ist. Ob sich Mahler vorgenommen, die Reden noch beizufügen, läßt sich nicht ersehen, doch war es, wenn er eine Aufführung wünschte, eine Notwendigkeit. Die kurzen Inhaltsangaben vor den Szenen sind anders entstanden. Mahler

[1]) Durrer, S. 209 f.

notierte sich während der Arbeit jeweils den Fortgang am Ende einer ausgeführten Szene, wenn er nicht sofort an die Ausführung der folgenden gehen konnte. So bekommt auch die Formel „hie ist zuo merken" einen ganz bestimmten Sinn, es ist eine Mahnung an sich selbst, ähnlich wie sie uns in Schillers dramatischen Fragmenten so häufig begegnet, die seine Arbeitsweise charakterisiert. Die Kopien überliefern uns also Mahlers erste und wohl einzige Niederschrift. Der „Bruder Klaus" ist eigentlich nicht ganz vollendet, jedenfalls ein Gebäude, um das noch manche Gerüststange stehen geblieben ist.

Eine dritte Kategorie von ungewöhnlichen Anmerkungen ist noch vorhanden, ebenfalls keine Bühnenanweisungen und nur im „Bruder Klaus" so ausgeprägt, wenn auch selten vertreten, die wohl auf Rechnung des ausgesprochen volkstümlichen Charakters des Spieles gebucht werden darf. Einer der Jäger ruft, er sehe im Gebüsch ein Wild, „sticht in ein hammen: lachend all, sagende süwiss fleisch schwiniss und liniss he, he." (Kl. III. 2.) Verwendet ist ein Reimwitz, man ahnt, daß er nicht sehr fein ist. Er sollte kaum seinen Platz in noch zu „formierenden" Versen finden, sondern die Jäger erzählen ihn zwischenhinein, die Verse sind zu steif, um ihn und die ausgelassene Gemütlichkeit auszudrücken, und Mahler schreckt noch nicht davor zurück, sie zu unterbrechen. Auch der „Stanislaus" weist ein Beispiel auf: „Poz Träck der Löly" sagt Dori für sich! Keine Bühnenanweisung also und nichts Vorläufiges, sondern definitiver Text.

Der „Bruder Klaus" hat überhaupt nur ausnahmsweise Anweisungen, die für die geschaute Bühnenhandlung berechnet sind, und auch in ihnen läßt sich der epische Einschlag fast durchwegs noch verfolgen. III. 1. „B. Clauss legt sich in betrüebnuss auf dass gebet darob er entschlafft." „in betrüebnuss" ist hier nicht eine Anweisung zu mimischem Ausdruck, sondern epische Schilderung seines Seelenzustandes. Zu einer sicher zielenden Anordnung wie im „St. Stanislaus" oder etwa im „St. Meinrad", wo auch hübsch die adhortative Form benutzt ist, — „Kämmerling soll sich algmach zum graffen thun" (S. 10) — kommt es kaum jemals. In solchen Spielen wurde wohl manche Anweisung auch erst notiert, wenn der Dichter als Regent das Spiel einzuüben hatte.

Unter den eigentlichen Bühnenanweisungen, wie sie der „St. Stanislaus" und der „St. Oswald" aufweisen, sind sowohl solche, die im Bilde des Spieles bleiben (steigt aus dem Grab), wie andere,

welche die Bühneneinrichtung oder den nackten Vorgang ohne Beachtung seiner Bedeutung nennen (kommt durch das Loch herauf). Ich charakterisiere sie nicht besonders, sie werden auf den folgenden Seiten genug begegnen.

Die Aufführungen unter freiem Himmel fanden in Zug immer auf dem Ochsenplatz statt[1]). Dort wurde sicher auch Mahlers „St. Stanislaus" dargestellt. Die Bühne ist aus den Anweisungen nicht mehr mit Sicherheit zu rekonstruieren. Ich bezweifle sehr, daß die Bühne, die Weissenbach 1672 bei der Aufführung der „Jungfrau Helvetia" in Anwendung brachte, vor ihm verwendet wurde. Sie entspricht der Bühne Ayrers, ist also derjenigen der englischen Komödianten und des Hans Sachs sehr ähnlich und zerfällt in Vorder-, Hinter- und Oberbühne. Vor Weissenbach ist mir aber keine solche in der Schweiz bekannt. Auch die Normalbühne, die Mauermann[2]) für das volkstümliche Drama des 17. Jahrhunderts konstruiert, mit Vorhang vor der Hinter- und der Vorderbühne, fand sicher bei den schweizerischen Heiligenspielen keine Anwendung; ihr eigentümlicher Charakter stellt sie viel näher an das mittelalterliche Spiel. Mahlers Bühne stelle ich mir ähnlich derjenigen für die Luzerner Heiligenspiele vor[3]). Das „Theatrum" umfaßte eine „Brüge", die Bühne auf der gespielt wurde; ein Teil derselben war umfangen von den Höfen, in denen sich die Schauspieler aufhielten, während sie nicht aufzutreten hatten. Dem Publikum, ausgenommen dasjenige in den höhern Stockwerken der umliegenden Häuser, war das Innere dieser Höfe verdeckt. Die Spieler traten aus ihren Höfen auf die Bühne, also immer aus derselben Richtung; die Häuser der wichtigsten Personen waren vielleicht auch äußerlich kenntlich gemacht. Auf der Bühne selber hatten wenige Orte einen bestimmten Charakter. Einige Stühle wurden hingestellt; sie standen nicht von Anfang an auf der Bühne, I. 1 ist das Hintragen des ersten vermerkt: „Man bringt ein sässell, sezt sich" (der Bischof). Sie nahmen wahrscheinlich den Platz in der Mitte vor dem hintern Rand ein, und dahinter befand sich der Hof des Königs. Hier fanden die Szenen statt, in denen der König gegenwärtig ist, aber auch die

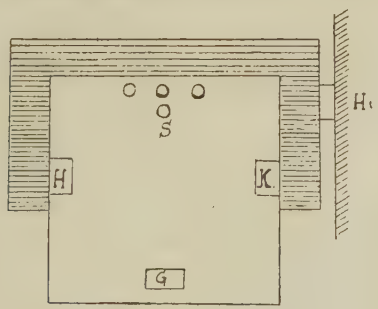
---

[1]) In der Zuger Literatur findet sich bald die Angabe Ochsenplatz, bald Platz vor dem Zollhaus. Beides ist der heutige Ochsenplatz. Das alte Zollhaus beherbergt jetzt die Stadtkanzlei.

[2]) Mauermann, Die Bühnenanweisungen, S. 146 f.

[3]) Vgl. Brandstetter in Herrigs Archiv Bd. 74 und 75.

Parlamentssitzung und das Auftreten der Königin. Die Anweisung „setzen sich" oder „steht auf" ist in diesen Szenen auffallend häufig. Auf der einen Seite der Bühne stand die Kirche, ein offenes Hüttchen, das vor der Ermordung des Bischofs vorübergehend mit einem Vorhang abgeschlossen wurde, um das Hineinlegen einer Puppe zu ermöglichen, die zerstückelt werden konnte. Hinter der Kirche war sicher der Hof des Bischofs. Und ihr gegenüber wohl, auf der andern Seite der Bühne, befand sich die Hölle, die sich von den andern Höfen nur durch das dunkel gähnende Loch unterschied, das von der Bühne hinabführte. Davor traten die Teufel auf und hielten ihre Beratungen. Weit vorne — es „khumbt alles herfür auff die Brüge dem Spectacul zu zu sehen" — ließ sich ein Brett abheben, und Stanislaus zog dort den erweckten Petrus aus dem Grab. Es ist möglich, daß die Stelle für diese Szene irgendwie als Grab bezeichnet wurde. Die epische Legende schildert, wie Petrus wieder ins Grab steigt; das war schwieriger darzustellen, und Mahler ließ ihn einfach mit den andern unauffällig abtreten. Der Himmel, von dem aus der Schutzengel spricht und wo Stanislaus von St. Michael empfangen wird, befand sich wohl wie in Luzern[1]) auf dem Balkon eines Hauses, und Stanislaus trat vom Innern des Hauses durch das Fenster hinaus, ohne daß die Errichtung einer Treppe hier nötig war. Er lag wohl hinter der Bühne oder auf der Seite mit der Kirche, die örtlichen Verhältnisse diktierten in diesem Fall. Die folgende Skizze zeigt, wie ich mir die Anordnung denke; ohne daß ich meine, damit eine Bühnenrekonstruktion zu geben — die festen Plätze können auch ganz anders liegen, aber sie sind sicher vorhanden und stehen ungefähr in diesem Verhältnis untereinander —, soll sie nur den allgemeinen Charakter, im Gegensatz zu Weissenbachs oder zur Schulbühne etwa, vor Augen führen.



S = die Stühle
H = die Hölle
G = das Grab des Petrus
K = die Kirche
Hi = der Himmel am Fenster des Hauses.
Schraffiert sind die Höfe der Spieler.

[1]) Brandstetter, Germania, Bd. 31, S. 262 f.

Alle Szenen, die an die Stühle, Kirche oder Hölle irgendwie gebunden waren, spielten sich auf der hintern Hälfte der Bühne ab, wobei natürlich einzelne Personen auch weiter vortreten mochten. Auf dem vordern Teil und in der Mitte, losgelöst von den festgelegten Standorten, wurden die nicht streng lokalisierten Szenen agiert, vor allem trieb hier das niedere Volk seine tollen Fastnachtscherze. Inzwischen gab sich auch Gelegenheit, Dekorationsänderungen vorzunehmen; in größerem Maße werden sie kaum vorgekommen sein; wenn man sich das ganze Spiel, Szene für Szene vorgeführt und lokalisiert vorstellt, so zeigt sich, daß mit diesen Mitteln auszukommen war. Das Volkstheater hat bekanntlich immer eine sehr einfache Bühne benutzt.

Meistens wird die Bühne nach Verlauf einer Szene wieder leer, theatralische Aktschlüsse sind unbekannt, die Spieler treten ab in ihre Höfe. „Geht inner", „geht hinin", „geht hinweg", „steht alles uff, gehn weg" heißt es dann. Erscheint der Spieler in einer Szene nach kurzem Weggang wieder, so wird vermerkt: „Grossk. kumbt". Bei wenigen Szenen ist am Ende das Abtreten angemerkt, bei den meisten fehlt es, wie überhaupt die Anweisung über Auftreten fast immer, diejenige über Abtreten häufig fehlt. Nicht jede Szene ist aber ein abgeschlossenes Stück Handlung, so daß gelegentlich auch eine zweite oder dritte einfach die anwesenden Personen vermehrt und die Handlung weiterführt. Für das Publikum ging die Einheit von einem Leerstehen der Bühne zum andern, Mahler ist aber in seiner Einteilung diesem Prinzip so wenig wie einem andern streng gefolgt.

Die andern zwei Spiele haben, wie bereits gezeigt wurde, kaum Aufführungen erlebt. Für den „St. Oswald" hätte, nach den zwei erhaltenen Akten geschlossen, die einfache Bühne des „St. Stanislaus" durchaus genügt. Der „Bruder Klaus" wäre nur auf einem mannigfaltigeren Theater mit mehr Dekoration aufzuführen gewesen. Ich erwähne bloß, daß die drei Tellen von einem günstigen, wohl erhöhten Platz aus das ganze Spiel verfolgen, also eine eigene kleine „Brüge" haben[1]), daß, während die Zürcher beraten (I. 1), auch die Eidgenossen versammelt sind

[1]) Der Schutzengel sagt I. 1, V. 346—49:

Gand mit mir, volgend meinem wort,
Ich will üch füeren an ein orth
Darin Ihr alless wärden gseen
Wass mit besagtem man soll gscheen.

und durch einen Boten mit ihnen verkehren, daß Himmelserscheinungen, die Stimme aus einer Wolke und wegweisende Feuerflämmchen verlangt werden. Dafür konnte der Himmel entbehrt werden. Bei einer Aufführung hätte wohl die Handlung eine Vereinfachung erfahren oder manches Kunststück wäre etwas primitiv ausgefallen, denn in Zug standen nicht die Requisiten zur Verfügung wie für die Luzerner Heiligenspiele von den Osterspielen her.

Wenn man sich diese Bühne genau vorstellt, so wird der ganze Charakter eines solchen Spieles erst klar, und manche seltsame Einzelheit erweist ihre Bedeutung. Besonders war die schwerfällige Nennung der Neuauftretenden und noch mehr das Bekanntmachen mit dem Ort der Handlung oft notwendig. Manchmal sind solche Einführungen ungeschickt und ohne Verbindung mit den folgenden Worten, so wenn im „Stanislaus" IV. 2 der Sekretär das Gespräch mit dem Credenzier folgendermaßen beginnt:

Dieweil wir sind auf einer Strass
Herr Credenzier wie gfallt eüch dass,
Ich zittere vor lauther Forcht
ei daz der Künig doch nit horcht.

Protheus stellt sich (St. I. 3) vor: „ich bin der Teüfel allerley". An andern Stellen ist diese Aufklärung des Publikums besser eingefügt, so wird z. B. im „Oswald" V. 1 mehrmals das Ziel der Reise, Rom, genannt und dann bemerkt, daß sie jetzt vor der Stadt stehen, ohne daß es aufdringlich wirkt.

Ein hervorragendes Mittel die Personen kenntlich zu machen boten die Kostüme. Über sie fehlt von der Aufführung des „Stanislaus" jede Nachricht, und auch die Anweisungen bemerken nur ausnahmsweise etwas darüber. Am ausführlichsten wird Klausens Pilgerkleid beschrieben, doch ist auch das Übernahme der traditionellen Schilderung aus der Quelle und nicht Anordnung für die Darstellung. „B. Clauss kombt angethan mit einem brunen Rokh, haltend ein bilgerstab und Rosen krantz in der hand." Mit einem einzigen Wort wird Waghals in eine bekannte Kategorie eingereiht; wo er (Kl. III. 4) sagt: „Schaw mich an . . ." steht am Rand: „hudilump". Es ist bezeichnend, daß sich die wenigen Hinweise auf die Kostümierung im „Klaus" befinden und eigentlich ungewollt sind; Mahler hat keine Anweisungen dafür erteilt. Neben der Erwähnung der Froschlarve des Kammerjungen wird einzig St. II. 8 verlangt, der aus dem Grabe steigende Petrus „wird mit

einem Kleid bedeckt"; er war zuvor in enganliegendem körperweißem Gewand, das in Luzern „Libkleid" hieß. Bekanntlich sind diese Anweisungen in den Luzerner Spielen äußerst häufig und fehlen auch für Kleinigkeiten nicht, so daß wir uns leicht eine gewiß primitivere Ausstattung des „Stanislaus" vorstellen können. Die Spieler werden ihre Tracht während der Aufführung nicht gewechselt haben. Weissenbach ließ 1672 die Schar der Eidgenossen mehrmals die Kostüme wechseln und versinnbildlichte so durch die Steigerung vom Hirtenhemd zum goldverzierten Samtkleid die soziale Wandlung durch die Jahrhunderte. War das in diesem bestimmten Fall sehr günstig, so steht es in scharfem Gegensatz zur mittelalterlichen Tradition, die bei Mahler noch ganz deutlich ist. Es galt die Personen durch das Kostüm zu charakterisieren, so daß sie bei jedem Neuauftreten vom Publikum auch wieder erkannt wurden. Das war zu erreichen, wenn ein Kostüm durch das ganze Spiel hindurch beibehalten wurde, und wenn es durch sprechende Attribute seinen Träger bezeichnete. So trat sicher der König nie ohne Szepter und Krone auf. Besonders wurden aber die Gruppen charakterisiert durch ähnliche Kostüme, der Anhang des Königs unterschied sich leicht von demjenigen des Bischofs, und den vereinten Polen standen die Russen in fremden Gewändern gegenüber. In Luzern wurden die Gruppen sehr deutlich geschieden — die Juden z. B. durch Bänder mit hebräischen Buchstaben bezeichnet — und bei der Wiederholung der gleichen Aufführung bildete sich eine feste Tradition in den Typenkostümen aus, die so sicher war, daß in den spätern Rödeln nur noch steht, jemand solle bekleidet sein „wie Engel", „als ein Hirt", „guot jüdisch", „nach gewönlicher arth", und das ging bis in Feinheiten, in denen die Stellung einer Person zwischen Gruppen angedeutet wurde: Moses soll „ettwas underschydlich zwüschen einem Patriarchen und Propheten" gekleidet sein[1]). Die Ausstattung der Luzerner Osterspiele war großartig, es gab besondere „Usrüstungs-Rödel" und ein „Kleiderbehalter" war bestimmt, ja man sah sich sogar während des Jahres auf dem Lande nach schönem Frauenhaar um![2]) So werden wir uns, trotz aller Befruchtung, weder im Aufwand noch an Feinheit der Zusammenstellung die „Stanislaus"-Aufführung vorzustellen haben, aber den

[1]) Brandstetter, Germania, Bd. 30, S. 205 und 328/29.
[2]) Brandstetter, Die Regenz, S. 10/11.

Grundregeln wurde gewiß wie auch in Einsiedeln möglichst nachgelebt, stellten sie doch die weiterentwickelte mittelalterliche Tradition dar. Daß auf historische Treue der Trachten meist nur geachtet wurde, soweit sie zur allgemeinen Charakterisierung und zur Unterscheidung beitrug, wissen wir von andern Aufführungen, und die häufigen Anachronismen anderer Art bestätigen diese Einstellung. Mahler lassen sich kaum solche Verstöße nachweisen, und sie werden ihm auch bei der Bestimmung der Kostüme nicht häufig begegnet sein; sein oft beobachteter historischer Sinn und sein Interesse für die Geschichte waren ihm dabei von Nutzen.

Über das Kostüm hinaus bleiben zur Charakterisierung der Personen und Vermittlung der Handlung Worte und Gesten. Beschränkung auf eine kleine Anzahl und Stilisierung dieser Gesten, wie sie Max Herrmann im Meistersingerdrama sehen will und auch darin zum Teil den Widerspruch Albert Kösters gefunden hat, kennt das volkstümliche Drama sicher nicht. Mahler gibt auch dafür nur sehr spärliche Hinweise, der weitaus größte Teil seiner Bemerkungen sind eben keine Bühnenanweisungen. Regelmäßig sind einzig die Gesten mit religiöser Bedeutung vermerkt. Stanislaus gibt den Segen, „stath die Künigin auf". (I. 7.) „gibt den Segen, kniet dass hoffgesindt." (I. 1.) „Hie hebt sich dass gricht an, die 3 Rychter knüwend nider, ieder nur auf ein knüw, und bätend in die hüet, ohn dass zeichen dess hey. Creutzess." (Kl. II. 4.) Dadurch werden die falschen Richter charakterisiert. Das Zeichen des Kreuzes kommt sehr häufig vor und wird immer durch ein Kreuz nach dem Vers angedeutet. Nur ganz ausnahmsweise fehlt im „Stanislaus" für König und Königin, etwas häufiger für den Bischof die Anweisung: „der künig sizt" (setzt sich), „sitzend beid", „stath auf". König und Königin setzen sich nach Begrüßung der Hofgesellschaft, ihr Erheben kündigt das Ende der Unterredung an, und es folgt die Verabschiedung. Der Bischof ist der einzige, der in Gegenwart von König und Königin sich setzt, alle Höflinge stehen, nur in der Tagung des Parlaments sitzen sie. Bewegungen, die nicht rituelle oder gesellschaftliche Gewohnheiten sind, sondern einen Seelenzustand hell beleuchten, finden sich selten in den Anweisungen. Waghals „süffzet" nach einem Streich Foppenhänslis (Kl. I. 4), der Arme, nach dem Rechtsspruch, der ihn zum Bettler macht, „tritt winend ab". Der ungemilderte Ausgang dieser brutalen Vergewaltigung, ohne Hoffnung und ohne Sühne, findet sich einzig bei Mahler und ist ergreifend. Bezeichnender

sind zwei Anweisungen im „Stanislaus“. Der Bischof mahnt den König mit drohenden Worten zur Buße: „Der Künig sthet auf, kirrent mit den zähnen, spaziert“ (I. 8). Und die vom Schutzengel beim Kircheneingang geschlagenen Soldaten „Schreyent erstarret mit aussgezuckten wehren. — Fallen hie zu Boden“ (IV. 2). Die zweite Anweisung folgt nicht eng auf die erste, der Zustand dauert eine Weile. Beide Anweisungen sind übrigens mit einer zeigenden Handfigur versehen. Der frohmütige Italiener zeichnet sich durch sein Lachen aus: „der Maurer lacht guotz muothtz“, und die Frömmelei charakterisiert: „Offrio kumpt, lisst im Buoch“, dann spricht er zwei Verse, und während er Antwort erhält: „Offrio lisst“. Ausnahmsweise wird das Tempo des Vortragens vom Dichter bestimmt: „halttet in der Red ein wenig hie still. — Spricht weiter“ (St. I. 5), einmal auch eine weihevolle Stille nach dem Gebet ausdrücklich verlangt: „Schweigen ein wenig“ (St. II. 5). Das volkstümliche Drama verlangte nur ausnahmsweise eine genau vorgezeichnete feinere Geste, die grobe Charakterisierung durch das Kostüm und die notwendige Handlung genügte, besondere Anweisungen waren darum nur selten nötig. Eine selbständige Geste, eine kleine Pantomime ist der Totentanz im „St. Oswald“, um den sich auch die symbolischen Bewegungen des Todes gruppieren, und dem sich diejenigen des Toten auf dem Brunnen einordnen.

Die Musik war im nachantiken Drama bis zur Abspaltung der Oper immer von besonderer Bedeutung. Das frühmittelalterliche geistliche Schauspiel ging aus liturgischen Handlungen mit Gesang hervor, und die ersten Passionsspiele werden von Froning als „geistliche Opern“ bezeichnet[1]). Die späteren Spiele sind Zwitterdinge, das Mühen um Handlung und die lehrhafte Tendenz drängten die Musik etwas zurück, es sind Schauspiele, aber mit vielen musikalischen Einlagen durchsetzt. Im Drama des 16. und 17. Jahrhunderts treten beide Formen, Instrumental- und Vokalmusik auf, fast ausnahmslos wird aber nur in Chören gesungen.

Zur Ausfüllung von Spielpausen dient die Musik besonders im Drama der Reformationszeit, das die von den Humanisten gelernte Akteinteilung durch Musikeinlagen bezeichnet. Dafür dienen Instrumentalmusik wie Chöre. Eine eigenartige Verbindung von Argument und aktschließendem Chor schafft später Weissenbach, indem er durch den Chor den Inhalt des eben gespielten Aktes

[1]) Froning, Das Drama des Mittelalters, S. 257.

zusammenfassen läßt. Daß die großen Luzerner Aufführungen diese Pausenfüllung kannten, ist selbstverständlich. Auch in Mahlers Spielen fehlt kaum jemals am Schluß eines Aktes der Hinweis: „Musica", „Die Musik werde gehört", „Die Musica wird lieblich gehört. Ende." Dabei ist zu beachten, daß der mehr dem gelehrten Drama zugehörende Ausdruck „Musica" viel häufiger verwendet ist als die alte volkstümliche Bezeichnung „Trummeten", die immerhin auch noch vorkommt. Das mag Einfluß des Reformations- wie des Jesuitendramas sein, aber daneben ist Mahlers musikalische Bildung, auf die ich noch hinweisen werde, nicht zu vergessen. Chöre in dieser Verwendung kennt er nicht, nur Instrumentalmusik.

Viel bedeutender ist die begleitende Musik, die immer der Stimmung des Zustandes oder der Handlung entsprechen und sie verstärken soll. Sie hat eine bewundernswerte Ausbildung in den Luzerner Oster- und Heiligenspielen gefunden, wo vom Kanonendonner bis zum leisen Saitenspiel kaum eine Übergangsstufe fehlt. Bei der Auferstehung Christi wird verlangt: „Tonder, Schütz, Gluot und ein herrliche Musica." „Wann die vier Ritter die Harnast anthund, die kindlin zu töten, sol syn ein nidere und klägliche Musik." „Beim Überfall der Schlangen blasent schalmeien nider und trurig." Daß man auch an kleineren Orten der Musik besondere Sorgfalt widmete, zeigt das Ersuchen des Klosters Einsiedeln an den Rat von Luzern, zur Aufführung des „St. Meinrad" (1576) Spielleute, namentlich Trompeter zu schicken. Trotzdem dürfen wir weder in Einsiedeln noch in Zug mit den fast unbegrenzten Luzerner Mitteln rechnen. Als Organist besaß Mahler immerhin die Möglichkeit, alle vorhandenen Kräfte zuzuziehen und einzuüben. Bei ihm werden Handlungen, die als besonders schwerwiegend dem Publikum auffallen sollen, durch Schalleffekte eingeleitet oder beschlossen. Christus tritt hervor, im Zorn gewillt, England zu zerstören: „Ein paar büchsen nebend dem Salvator abgelassen und stark getonnert" (O. IV. 6). Er ruft den Tod hervor: „ein schutz hie". Auf die Heiligsprechung Oswalds folgt: „Musica. Te deum laudamus undt gschütz. trummetten." Der Friede im Zürichkrieg ist geschlossen, „hierauf last man dass frewdtgschütz ab, und zücht man ab". Ein Signal findet sich Kl. V. 2: „Man trompetet den gsanten, welche für här komen." Das Schießen mehrt sich besonders im „St. Oswald" und verträgt sich in diesem Maße kaum mit einer stimmungsvollen Musik.

Übrigens ist Mahler darin von seinem Landsmann Weissenbach noch weit übertroffen worden, bei dem „so offt ein Püntnus oder nambhafftes beygelauffen" die bereit gestellten sechs Geschütze abgefeuert wurden. Wirklich begleitend, nicht nur einzelne Effekte verstärkend, verwendet Mahler die Instrumente selten, und eine feinere Abtönung auf die Stimmung des Spieles ist wenigstens in den Anweisungen nicht zu finden; das Epitheton „lieblich" für die Schlußmusik des „Stanislaus" steht ganz allein. „Die Musica wird gehört" nach der Anrede des Königs (St. II. 8), während der Bischof „sich anlegt", das heißt das Meßgewand anzieht. Ein Berner sucht Klausens Fürbitte für die Heilung seines Fußes (Kl. V. 5): „B. Clauss bätet für ihn, under der zeit ist ein Music."

Gewiß geben die Anmerkungen kein getreues Bild, aber es geht doch deutlich aus ihnen hervor, daß Mahlers Verwendung der Instrumentalmusik ziemlich primitiv blieb. Seine Liebe gehörte den Chören. Spörri will wissen, daß Mahler diese auch selber einübte, was durchaus glaubwürdig ist[1]). Wie wir wissen war Mahler nicht nur Priester, sondern auch Organist und Schulmeister, und das Ratsprotokoll beweist, daß er mit den Singknaben die geistlichen Gesänge einübte. Mahler war somit für die Leitung der Chöre vorzüglich befähigt.

Anregung und Vorbilder für die Einführung von Singchören konnte er kaum bei den Jesuiten finden; in Freiburg z. B. begegnet der erste Chor im „Johannes Taulerus" von 1651[2]), an fürstlichen Kollegien fand er früher Eingang, gelangte aber doch erst in der Barockzeit zu voller Entfaltung, wie er auch außerhalb der Jesuiten erst dort in der regelmäßigen Häufung von Chor und Gegenchor begegnet. Hingegen fand er reiche Verwendung im protestantischen Drama und bot sich näher, in der vollkommensten Ausführung und in der lebenden Aufführung, in den Luzerner Oster- und Heiligenspielen. Zu den 156 Musikanten, die im Osterspiel von 1583 beschäftigt wurden, kamen drei Chöre, die Cantorei, der Engelchor und der Judenchor; die Engel sangen 1583 12 mal lateinische Hymnen, die Juden ihr kürzeres, aus vielen Sprachen zusammengesetztes Kauderwelsch gar 24 mal. Ferner sangen die Apostel, die Altväter und die Teufel. Die Heiligenspiele verlangten

[1]) Zuger Neujahrsblatt für 1923, S. 8. Die Aussage von Spörri allein würde allerdings nichts beweisen; seine literarischen Angaben sind ganz unselbständig und oft falsch.

[2]) Ehret, Das Jesuitendrama zu Freiburg, S. 88.

weniger Aufwand, aber mindestens ein Engelchor fehlt neben den Musikabteilungen nie.

Im „Bruder Klaus“ werden liturgische Gesänge bei der Weihung der Kapelle (IV. 1) gesungen; kurze Anweisungen genügen, die Texte waren ja allen bekannt. „Weil der priester mit dem hey. oel die Crütz anstricht singt man Gloria patri“; es wird wiederholt nach der Weihung von Altar und Kreuz, und „dass laudate omnes gentes“ beschließt die Feier. Nach Klausens Tod „kombt dass englisch (Gesang der Engel) und himmlisch gsang“. Eine Anzahl Lieder aber — die Melodien, die spätern Dramen meist beigedruckt sind, fehlen — sind Mahlers eigenes Werk:

1. Das Lied des Teufels Eitelkeit, Kl. I. 6.
2. Das Lied der vier Engel, Kl. III. 5.
3. Das Totenlied der Engel, Kl. V. 8.
4. Der Wechselchor, St. III. 5.
5. Der Begrüßungsgesang Luzifers, O. V. 2.

1 und 5 haben manche Ähnlichkeit; in den vier Strophen rühmt sich der neuauftretende Eitelkeitsteufel seiner Macht, und die vier kurzen Verse im „Oswald“ singt Luzifer aus übermächtiger Freude über die unerwartete Hilfe der Sekta. In beiden Fällen wird das Eingreifen eines neuen Teufels gefeiert, und beidemal wird nach ausgelassener Teufelsart dazu getanzt. Die Eitelkeit „springt här für, tanzt und singt den andren tüflen vor“, und Luzifer verlangt:

Ihr teufell gumpendt um das dier
Undt singendt frölich all mitt mier. (V. 1488/89.)

Besonderen Charakter und Eigenwert weisen nur die andern drei Lieder auf. Wenn ich den Gesang der Engel langsam und laut spreche, bleibt er nie ohne tiefen Eindruck auf mich. Er erinnert in Einfachheit und Wucht an frühprotestantische Kirchenlieder. Allerdings fallen die zwei letzten Strophen stark ab und legen den Verdacht nahe, daß den ersten eine Vorlage das Beste gab. Ich kann aber keine nachweisen. Das Vermitteln eines konkreten Berichtes bot gewiß größere Schwierigkeit, die wohl zum Teil die geringere Form erklären kann. In den ersten beiden Strophen hat ein starkes Ethos zwingenden Ausdruck gefunden, und sie bezeichnen, wenn sie ganz sein Eigentum sind, die Höhe von Mahlers Formkraft und künstlerischem Empfinden. Das Lied

wurde II. 7 wiederholt, nachdem Mutter Maria Niklaus von den Teufeln befreit hatte. In der Form ähnlich, doch der Bedeutung entsprechend mild und friedlich sind die zwei Strophen, welche die Engel beim Hinaustragen der Leiche singen.

Sehr kunstvoll ist der Wechselgesang, nicht nur in der Form, sondern mehr noch in seiner Bedeutung. Der König hat sich im Krieg aufs Neue dem Laster ergeben und die Königin verstoßen. Im Kreise ihrer Kinder und des treuen Credenziers beklagt die Königin ihr Los und die unglückliche Verblendung ihres Gemahls. Einen Teil dieser Klage spricht nicht sie selber aus, sondern „umbra reginae", „der Künigingeist", ihre selbständige Seele, umgeben von zwei guten Geistern, und ihnen tritt der Chor der höllischen Geister, der „Orcus" entgegen. Die himmlischen Stimmen beklagen die Unbeständigkeit irdischen Glückes und die Sünde, ihr Trost ist Gottes unbegrenzte Gnade für die willig Büßenden. Die Teufel schildern den Lohn der Weltfreuden, die Hölle, und die Qual ewiger Verstoßung von Gott für die Unbußfertigen. Der Rhythmus dieser Verse hat am wenigsten Liedmäßiges, doch verstärkt er den schweren, mahnenden Charakter des ganzen Wechselgesanges. Noch schöner ist die Übereinstimmung von Gehalt und Form im Engellied, die Strophe trägt ihre Melodie schon in sich. Die Verse der Teufel heben sich durch Strophenbau, paarige und klingende Reime stark von dem gewöhnlichen Tonfall ab, trotzdem sie nicht durch besondere Sangbarkeit ausgezeichnet sind.

Halb singend wurden wahrscheinlich auch die vier Verse des Saturnal im „St. Stanislaus" IV. 1 rezitiert.

Die Angaben über die D a u e r einer Aufführung gehen ziemlich weit auseinander. Auf Grund der Nachricht über die Aufführungsdauer der Bordesholmer Marienklage, 894 Verse = zweieinhalb Stunden, berechnet Heinzel die Spielzeit anderer Mysterien[1]). Das 16. und 17. Jahrhundert wird nach der Zurückdrängung des liturgischen Charakters schneller gespielt haben. Brandstetter sagt[2]), daß die Schauspieler 12 Stunden auf dem Platz blieben, was bei zweitägigem Spiel und ungefähr 12000 Versen des Osterspiels 500 Verse auf die Stunde treffen würde. Dagegen umfaßt der „St. Meinrad" wenig mehr als 4000 Verse, und die Aufführung wurde doch auf zwei Tage verteilt; die Einsiedler hatten offenbar nach 4—5 Stunden

[1]) Beschreibung des geistlichen Schauspiels, S. 95.
[2]) Die Regenz bei den Luzerner Osterspielen, S. 8.

für einmal genug. Mahlers „Bruder Klaus", sicher für eine eintägige Aufführung berechnet, wenn es auch kaum dazu gekommen ist, entspricht mit seinen 6000 Versen einer Tagesleistung des Luzerner Osterspiels und hätte eine tüchtige Geduldprobe verlangt. Aber auch die 4400 Verse des „St. Stanislaus" und die zweimal 4000 des „St. Oswald" erforderten eine Aufführungszeit, die auch bei Mitberechnung der vielen verzögernden Chöre im Osterspiel, nicht bedeutend unter 7 Stunden geblieben sein kann. Man weiß, welche Mühe die Luzerner Regenten hatten, eine starke Verlängerung des Textes vor jeder Aufführung zu verhindern, weil Einstellung in den Gesamtplan etwas Unbekanntes war. Cysat notiert deswegen einmal das kräftige Wort: „so alle spils personen vil ze reden und lange sprüch haben sollten, müßte man wol 8 oder 10 tag spilen", man könne nicht jedem „ein halb Testament jn syne sprüch machen"[1]). Dazu beanspruchte die moralisierende, lehrhafte Tendenz für ihre Halbmonologe ins Publikum viel Zeit; die günstige Gelegenheit, da die Leute zuhören mußten, wurde ausgenutzt, und sie konnten sich bloß mit dem Sprichwort rächen: „De macht so lang wie de Proclemater"[2]). Solche Einflüsse dehnten da und dort die Texte aus. Mahler stelle ich mir zu resolut und energisch vor, als daß er einzelnen Spielern gegenüber nachgiebig gewesen wäre.

Die dürftigen Hinweise auf die Darstellung in den Dramen selber weisen auf die nur in Unwesentlichem variierte Grundform der gut bekannten Luzerner Aufführungen. Sie bestätigen, daß ein durchgehender Stil die dramatische Betätigung der gesamten katholischen Schweiz in der Zeit der Gegenreformation kennzeichnet.

2. Sprachliche und metrische Form.

Es ist nicht meine Absicht eine umfassende Beschreibung von Mahlers Sprachmitteln zu geben. Eine solche Darstellung müßte sich mindestens auf das gesamte geistliche Drama des 16. und 17. Jahrhunderts in der Schweiz stützen, um fruchtbar zu sein; dann allerdings, glaube ich, könnte sie Wesentliches zum geistigen Bilde jenes Menschen beitragen. Hier soll die Sprache nicht als selbständiges Zeugnis des menschlichen Geistes be-

[1]) Dasselbe, S. 31.
[2]) Dasselbe, S. 9.

trachtet werden, sondern lediglich insofern sie das Bild des literarischen Werkes in bedeutender Weise mitbestimmt oder beleuchtet.

Am auffälligsten ist Mahlers Verwendung der Sprache zur Charakterisierung der Menschen. Sie ist das stärkste Mittel — die Kostüme kennen wir nicht genügend — die Unterschiede der drei Klassen hervorzuheben: niederes Volk, Bürger und Vornehme, Kinder. Übrigens kommt diese Abstufung nicht nur bei Mahler, sondern in verschiedener Deutlichkeit in der zeitgenössischen Dramatik allgemein vor, entspricht sie doch in hohem Grade der Wirklichkeit und übernimmt zugleich die Tradition des ältern geistlichen Schauspiels, in dem die aus der Bibel übernommenen Personen und die Träger der heiligen Handlung „eine sparsame, liturgisch stilisierte Gestensprache“ [1]) reden, während Juden, Teufel und andere sich freier geben.

Das sprachliche Charakteristikum des niedern Volkes ist die Mundart. Das volkstümliche innerschweizerische Drama weist immer bedeutende Dialektspuren auf, aber sie beschränken sich meist auf einzelne Worte oder Satzformen. Diese begegnen auch in Mahlers Stücken. Es heißt etwa: „mir wänd“, „See, wer will dran“, „ä, gsend mir da“, „öb ich filichter eim gefall“, „Bis (sei) mir gehorsam“, „do gseest du mich“, „dert hin“; die Partikeln kennzeichnen die Mundart am auffallendsten, daneben kommen eine große Anzahl dialektischer Nomina und Verba vor. Sehr häufig sind die Worte der Schriftsprache angenähert in der gleichen naiven Weise, wie das heute noch der Bauer oder Handwerker tut, durch Anhängen des Endungskonsonanten, Diphthongierung des betonten Vokals und ähnliche Mittelchen. Es entsteht „werlich“ (warlich) aus „werli“, „geweschen“ (gewaschen) aus „gwesche“, „versaumet“ (versäumt) aus „versumet“, die Eidgenossen haben Karl aus dem Lande „geraumet“ (geräumt) anstatt „grumet“; im Reime besonders wird immer das n angehängt: lon — kon, vernon — toon, aufkoon — anfohn. Auch Wörter und Wendungen, die nur im Dialekt gebräuchlich sind, werden übertragen: „ich geh ein klein“ entsteht aus „e chli“, „in der gschwindt“ aus „i der gschwindi“, „zu keinem dratz soll das gescheen“ aus „keim z'tratz“, niemanden zum Trotz.

Anders aber verhält es sich, wenn zur Kontrastwirkung oder zur Belustigung des Publikums niedere Volkstypen auftreten, be-

[1]) Herrmann, Forschungen, S. 508.

sonders in den Zwischenszenen; da entspinnt sich ein Mundartdialog, der zwar auch sprachlich nie ganz rein ist, weil Mahler aus seiner gezwungenen Verssprache nie völlig heraus kann, aber doch durchaus mundartlich wirkt und es sicher bei der Aufführung noch mehr getan hat. Die paar Verse aus einer Zwischenszene (S. 13) und die Schilderung des Jägerschmauses (S. 14) mögen als Beispiele für den Ton im „Bruder Klaus" gelten. Reine Mundart kommt darin nicht vor; wenn Waghals und Foppenhänsli „im reden etwass beürisch" (Kl. I. 4) genannt werden, so sind damit mehr die Flüche und groben Ausdrücke gemeint, die auch reichlich vorhanden sind. Bedeutend schärfer tritt der Dialekt hervor im „Stanislaus", wie die Textproben Seite 23/24 und 26/27 zeigen. Ein kleines Beispiel, auch für das „beürisch reden", mag noch hier stehen:

Buutzi:

äe Doori zürn nit uff der stett. er ziecht sie.
Heb, heb. *Doori:* Lass gohn du raren grindt.

Buutzi:

Du meren Zugg gugg was ich findt,
Wo hest hin wellen mit der flesch
du marter lose folli täsch. Macht einn fuust.

Doori:

Thuo werders d wilt. Schlag oder nüdt,
Ich han gibott auch noch guot Lüth.
Na see du Nar lasch mich gohn?

Buutzi:

Säg vor wo d heigist z suffen gnon. (St. II. 1.)

Die gegenseitigen Kosenamen sind sehr mannigfaltig, und „volle Kue" ist keiner der schlimmsten. Mit Sicherheit ist anzunehmen, daß das Zwitterwesen, welches dieser Halbdialekt im Text immer bleibt, bei einer Aufführung fast restlos verschwand. Es ist nicht leicht einen Dialekt zu schreiben, und vollends in der Zeit der mühevollen Aneignung einer allgemeinen Schriftsprache war eine reinliche Scheidung wie wir sie heute vornehmen noch ganz unmöglich. Das Mühen darum aber zeigt sich überall in Mahlers Sprache, die Mundarteinschläge außerhalb der volkstümlichen Szenen sind mindestens ebenso häufig ungewollt wie beabsichtigt, und die lautlichen Übertragungen im guten Glauben an ihre Richtigkeit vorgenommen. Im Mund der Zuger Handwerker wird noch

manche Form mehr mundartliche Färbung erhalten haben, so daß der Gegensatz zu den Mundartszenen kaum schärfer hervortrat, wenn diese auch reiner klangen als der Text verrät.

In dem erhaltenen Fragment des Oswaldspieles sind die mundartlichen Ausdrücke etwas seltener und möglichst durch die geschilderten Mittel an die allgemeinen Formen angeglichen. Eigentliche Zwischenspiele des niedern Volkes sind durch Morel für die vorhergehenden Akte bezeugt, wie auch die Verwendung des Dialektes darin. Morel glaubte, als er das Spiel noch um 1480 ansetzte, hier „die älteste Probe von absichtlicher Dichtung im Volksdialekt für die Schweiz" gefunden zu haben[1]). Nach der neuen Datierung stimmt das nicht mehr. Die Mischung von Mundart mit der Schriftsprache der Kanzleien ist alt und zeigt sich schon im Luzerner Osterspiel von 1494. Es lag dann sehr nahe, die Kontrastwirkungen der Gesellschaftsschichten durch sprachliche Differenzierung bewußt zu verschärfen, entsprach sie doch nur einer realistischen Gestaltung des tatsächlich Vorhandenen; das niedere Volk war damals der Kanzleisprache so wenig mächtig, wie es heute das Musterdeutsche beherrscht. Die eingelegten dialektischen Unterhaltungsszenen finden sich schon am Anfang des 16. Jahrhunderts allgemein. Der internationale Küchenjunge begleitet die Ohrfeigen, die er hageldicht empfängt, mit Mundartwitzen; daneben sind es in den südlichen Ländern die Hirten, welche zur Erheiterung des Publikums sich produzieren, in Spanien noch besonders Maure und Maurin mit ihrem radebrechenden Spanisch, in den nördlichen Gegenden die dummen Bauern. Auch die übrigen Hauptmerkmale dieser Sprache sind international. In Deutschland treten sie besonders deutlich hervor im Pickelheringstil mit den gehäuften Synonyma, den zusammengesetzten Adjektiven und schnörkelhaften Wendungen, der „läppischen Neigung zu Wortspielen"[2]).

Ob Mahler unverfälschte Zuger Mundart schreibt, konnte ich nicht untersuchen. Da er ein Zuger ist und, soweit unsere Kenntnis reicht, mit Ausnahme der letzten Jahre immer in Zug gelebt hat, ist es anzunehmen. Immerhin machen die Bemerkungen stutzig, daß weder im Luzerner Osterspiel von 1494 die beigemischte Mundart Luzerner Dialekt[3]), noch in dem bekannten, in Weissen-

[1]) Geschichtsfreund, Bd. 17, S. 82/83.
[2]) Richter, Liebeskampf, S. 100.
[3]) Brandstetter, Die Regenz, S. 20.

bachs „Jungfrau Helvetia“ eingelegten Brief der Zuger Dialekt immer zu erkennen sei[1]). Was für einen Dialekt sollte dann aber Mahler geschrieben haben? Es stand ihm doch nur sein eigener zur Verfügung, diesen aber konnte er mehr oder weniger rein, mehr oder weniger der Schriftsprache angeglichen verwenden. Und so glaube ich, daß auch die angeführten Aussagen nur melden sollen, daß es nicht unverfälschte Luzerner oder Zuger Mundart, sondern von der Schriftsprache angegriffene, ihr konzessionierende sei. Reine Mundart, über den Umfang von Worten und einzelnen Sätzen hinaus, wird in der Literatur dieser Zeit kaum begegnen.

Ganz ähnlich wie diese Typen der untersten Volksschichten sprechen die Teufel. Die Beispiele finden sich reichlich Seite 9, 10, 11/12, 27/28. Weniger die kaum über dem Mittel stehende Verwendung des Dialekts charakterisiert ihre Sprache, als ihre robuste und natürliche Art. Durch greuliches Fluchen müssen sie ihre Gottlosigkeit beweisen, mehr sagt das nicht aus; aber mancher borstige und gerade dadurch unmittelbar bezeichnende Ausdruck entfährt dem respektlosen Maul, der Papst versucht erfolglos das Gleiche in zwei ungeschickten und inhaltlosen Versen zu sagen. Die Vertreter des niedern Volkes sind meistens dumm, über sie will sich das Publikum lustig machen, und nur zur Demonstrierung und Ausnützung dieser Narreneinfalt wird der Schlaumeier eingeführt. Die Teufel brauchen alle zur Verführung der Menschen ein Stück Schlauheit und Witz, und sie stehen um so mehr ohnmächtig und verachtungswürdig da, wenn zuletzt doch all ihre ausgeheckten Pläne durch die himmlische Kraft mühelos erstickt werden. Der Teufel ist wohl zuletzt der Geprellte, aber wo er eine wirksame Gegenkraft darstellen soll, darf er nicht dumm und ganz unbedeutend sein. Bei Mahler sind sie, besonders der neu hinzutretende, überlegen intrigierende Schlauköpfe, denen der Mensch allein, ohne ständige göttliche Hilfe, nicht zu widerstehen vermag. Ihre Worte sind immer klar und wo sie rivalisieren, tritt leicht ein witziges Spiel der Rede hervor.

Noch einer Person ist es gestattet ganz frei zu reden, mit drohenden Gebärden und wilden Worten dem Publikum das Gruseln in den Nacken zu jagen: dem Tod. Doch ist seine Gestalt zu ernst und machtvoll, sein Spruch zu unerbittlich, um nur wie auf der

[1]) Staub, Zugerische Dichter, S. 19.

Stufe der Teufel witzig und natürlich zu wirken. In ihm wohnt die Erhabenheit, er muß nicht erst dazu erhoben werden wie jeder, auch der hochgestellte Mensch. Dieser ihm angeborene Charakter, verbunden mit der Freiheit des Ausdruckes bis zum Grotesken und Groben, hat Mahlers machtvolle Gestalt des Todes im „Oswald" ermöglicht. In seiner Rede treffen sich Natürlichkeit und Erhabenheit, und sie ist aus diesem Grunde die ästhetisch wertvollste gesprochene Partie und von unmittelbarer, eindringlicher Wirkung.

Die Vertreter der höhern Volksschichten halten sich möglichst an die unbiegsame und schwerfällige Schriftsprache. Sie finden viel seltener den natürlichen, sich zunächst bietenden Ausdruck für eine Sache, diese wird gleichsam umschrieben. Und je höher auf der gesellschaftlichen oder klerikalen Stufenleiter eine Person steht, um so unbeholfener spricht sie. Mahlers sprachgestaltende Kraft hat zur Charakterisierung immer weniger ausgereicht, er hatte auch selber in seinem Leben nicht mit Päpsten und Fürsten zu tun, und so fehlte ihm die Anschauung. Die Textproben zeigen das kaum, weil nur kurze, besonders gute oder typische Stellen wiedergegeben werden konnten; den Eindruck dieser Unterschiede im Grade der Ausdrucksfähigkeit aber kann nur ein Vergleich großer Partien vermitteln.

Daß Mahler, neben Stellen allerdings, in denen er nicht aus dem epischen Grundton herauskommt, die Kinder kindlich zu schildern weiß, ist bereits bei Betrachtung der Charaktere gezeigt worden. Die Kinder sprechen den reinsten Dialekt, sprechen ihn ohne jedes Schimpfwort, in ganz einfachen Sätzen, die naiven Formen des Diminutivs und der Frage verwendend (Beispiele Seite 75), wodurch ihre Unschuld und Unberührtheit treffend charakterisiert wird. Mahler geht immerhin nicht so weit wie etwa Paul Rebhuhn in der „Susanna", der auch die bezeichnenden Fehler in der Rede des kleinen Kindes berücksichtigt, so daß er es z. B. „bingt" für „bringt" sagen läßt. So naturalistisch ist Mahler nur einmal verfahren, bei Einführung des italienischen Maurers in „St. Stanislaus". (S. 23/24.)

Einzelne Fremdwörter begegnen hie und da. Componist und Composition heißen der Dichter und sein Werk, veniam haben, passatum ziehen, parlen, cortesieren, pankhetieren, Conscienz, content u. a. kommen vor, lateinische oder latinisierte Formen neben französischen. Über Mahlers Kenntnisse im Französischen

sagen sie so wenig etwas aus wie das einzige Wort „scarfa“ (scarpa) in der Rede des Maurers beweist, daß er italienisch konnte, hingegen hat er sicher italienische Arbeiter gekannt und ihr lustiges Schweizerdeutsch oft gehört, denn die Wiedergabe ist in manchem gelungen. Wie köstlich mutet die ständige Anrede „pür“ an, die Verwendung der Verbalform der 2. Pers. sing. aktiv für alle möglichen Personen, aktiv und passiv: „wer hest am stuol abindt?“ für „wer hat dich am Stuhl angebunden?“, „ich hest auw fuust“, „er hest gar gut Gugguf“. Und dann wieder die Bildung einer Bezeichnung durch den Imperativ: „er ist mach schuo“ (Schuhmacher), oder die Verwendung der Präposition „am“ an Stelle des bestimmten Artikels: „Bschysst auw am lüth“, „am selba Pür mag zaalen woll“ = der sälb. Der Kontrast mit der hier besonders unverfälschten Mundart des Bauern und des Schusters ist ergötzlich; die ganze Episode wäre im „Bruder Klaus“ noch kaum gelungen, im „St. Oswald“ nicht mehr recht denkbar.

Mit wenigen Ausnahmen bleibt aber der sprachliche Ausdruck eintönig, gezwungen; kleine schmückende Hilfsmittel werden sehr selten benutzt. Der sentenzartige Abschluß der Prologe ist schon erwähnt worden, ganz spärlich sind auch sprichwörtliche Wendungen eingestreut.

Ein Man ein Man, ein wort ein Wort. (Kl. V. 1298.)
guot wort, faltsch hertz, das muoss binden. (Kl. V. 5026.)
Es ist kein ding so klein gespunnen,
Es kumt zuo letst auch an die sunnen. (O. V. 1684/85.)

Etwas häufiger kommen Bilder vor, ohne doch immer gelungen zu sein. Sprichwörtlich heißt es:

Ist mir ein supplin angericht? (O. V. 882.)

Die Sekta predigt:

So schwingendt eüch aus sölchem wuost,
Ergreiffendt s'Evangelis bluost. (O. V. 1716/17.)

Stauffacher klagt, die Eidgenossenschaft sei

Am strickh dess geltss und frömbder lieb,
Die dir nachtrachtet wie ein dieb. (Kl. V. 2814/15.)

Ein breit ausgeführtes Bild endlich findet sich in der Schlemmerszene des „St. Oswald“. Erst nennt der Doktor das Gelage einen Gottesdienst und will „saufen ritterlich, dass bintzen wachsendt

in dem maul"; dann vergleicht er den Schmaus mit einer Belagerung, die Gerichte sind die Feinde, der Magen die verschlossene Stadt Freßzell in Schlampania, deren einziges Tor mit dem Mauerbrecher Löffel geöffnet wird. Die Stelle erinnert ein wenig an Steinmars Herbstlied[1]), ohne daß sie mit ihm in Bezug auf ästhetische Wirkung zu vergleichen wäre; das Bild ist nicht einheitlich, gar nicht geschaut, sondern besteht aus einzelnen Vergleichen und ist nicht eindeutig vorstellbar. Es stellt Mahlers Phantasie kein gutes Zeugnis aus.

Erwähnen will ich noch ein sehr häufig begegnendes Mittel um einen recht hohen Grad oder eine starke Steigerung eines Gefühls auszudrücken. Es geschieht fast ausnahmslos auf die gleiche Art, durch Wiederholung des Ausdruckes: „Jez, iez kan ich . . .", „Pfuch, pfuch . . .", „recht, recht, fahr fort . . .", „guot, guot, gang nur . . .", „da, da sieht man . . .", „fort, fort, ich, ich bin iez dein Heer (Herr)." Dazu kann noch verstärkend die Präposition „über" treten:

O wunder frewd, ja über frewd.
Freuwd über freuwd, o freudio.

Der König klagt, St. V. 3999—4003:

Noth über Noth, Weh über Weh,
weh weh was greüwels muos ich gseh,
weh weh in alle Ewigkeit
weh weh was ist doch mir bereitt,
weh weh was will mir einsmol gsche?

Die zweite Form ist immer wirkungsvoll. Die erste leidet unter der zu häufigen Anwendung und erfüllt auch sonst oft ihren Zweck nicht, weil nicht jede Wiederholung eine Steigerung bedeutet.

Die Metrik der drei Spiele ist sehr einfach. Der gewöhnliche vierhebige Vers ist mit Ausnahme der sangbaren Einlagen konsequent durchgeführt. Ein Angleichen des Versmaßes an die Stimmung, wie es das Mysterienspiel in Frankreich liebte und Paul Rebhuhn dann besonders pflegte, fand bei den Schweizern nie viel Anklang. Binder schreibt im „Acolastus" in getreuer Nachahmung seines lateinischen Vorbildes zweihebige Verse, auch Aal und Funkelin versuchten es damit, die bedeutenderen Vertreter aber nicht, und auch Mahler ist das ganz unbekannt. Erst

[1]) Bartsch, Die Schweizer Minnesänger, S. 170.

Weissenbach, der, wie wir schon bei Betrachtung der Bühne gesehen haben, am Anfang einer neuen Periode mit allzustarker Fremdherrschaft steht, weist eine ungemeine Reichhaltigkeit von metrischen Formen auf. Darüber ist aber die einheitliche, ruhige Stimmung verloren gegangen. Vielleicht war das kein Nachteil auf der Bühne, Mahlers Stetigkeit mutet oft recht episch an, und der Eindruck wird dadurch noch verstärkt, daß nur ganz ausnahmsweise, und nie bei hohen Personen, im Dialog ein Vers auf zwei Sprechende verteilt wird. Natürlich mußte sich dadurch gelegentlich ein ganzer Vers mit recht dürftigem Inhalt begnügen, der einen halben wohl zu füllen vermocht hätte; ebensosehr drängte die Reimnot zur Ausfüllung mit überall brauchbaren, nichtssagenden Worten und Satzteilen, die mit ermüdender Häufigkeit den ohnehin schwerfälligen Stil durchsetzen, bei den vornehmen Personen wiederum stärker vertreten als bei dem mehr naturwüchsigen niedern Volke. Am häufigsten rettet der Ausdruck „der gstalt" die Situation, der fast durchwegs zum Reim auf alt, gwalt usw. verwendet wird.

Ihr wüssendt wie es hat ein gstalt,
Was wunder ton hat S. Oswald. —
So zeigends an, wie hats ein gstalt? —
Ihr wüssend wol wie unser gwalt
In sölchen dingen hatt ein gstalt.

Daneben kommen auch andere Wendungen vor. „verstahnt mich recht", wird ohne eigentliche Bedeutung eingeschoben, „verstönd mich fin" u. ä. Diese Füllgruppen verlangsamen durchwegs das Tempo der Rede, verstärken den Eindruck des Bedächtig-Epischen, des Erzählens und Berichtens, und verhindern ein lebendiges Spiel des Dialogs.

Fast ausnahmslos ist die Senkung einsilbig, der ganze Vers also achtsilbig, und der Rhythmus des Verses wird mit Sorgfalt eingehalten. Einzelne Worte werden dabei aber öfters vergewaltigt: wolthàt, dèkan, Bachè, stockfisch, wachtèll, maurbrècher, dischlàch, Caesàr, Crassùs, umkeèr, Petrò.

Einzelne kleine Feinheiten können, da kein Werk im Original erhalten ist, kaum mehr nachgeprüft werden. Manche grobe Verstöße sind sicher auf das Konto der Schreiber zu buchen. Mahler war ein in poetischen Sachen für jene Zeit wohlinstruierter Mann, zitiert er doch nicht nur einmal in den Prologen Stellen aus der

Ars poetica von Horaz. Vielleicht sind selten begegnende Feinheiten im Rhythmus keine Zufälle und waren einmal häufiger.

Die Verse sind durchgehend paarig gereimt; Mahler folgt auch da durchaus der Tradition, ebenso in der Vorliebe für die stumpfen Reime. Die bedeutenden schweizerischen Dramatiker der Reformationszeit, Bullinger, Kolross, Birk — Manuel, der Berner, macht eine Ausnahme — verwenden ganz selten klingende Reime, während sie im Urner Tellenspiel etwa ein Fünftel, im Zürcher „Lazarus" beinahe die Hälfte der Gesamtzahl umfassen. Bei Mahler kommen sie nur als Ausnahmen vor; im „Oswald" z. B. habe ich unter 2000 Versen nur 6 mit klingendem Reim gezählt, ein offenbar bei der Abschrift ausgelassener Vers mitgerechnet. Wieviel Mühe er sich gab, die klingenden Reime zu vermeiden, zeigt die einzige Streichung und Ersetzung eines Verses im „St. Stanislaus", die doch wohl nicht erst vom Schreiber herrührt:

Wan du diss lassest gohn ungrochen,
So wird er dich bald gröber pochen

wird geändert in:

Wan dises ihm ungrochen gieng,
vill gröbers er gar bald anfieng.

Mahler war, in seinem Kreise betrachtet, ein tüchtiger Verseschmied, das beweisen auch die ziemlich häufigen Reimkünste; ihre heutige ästhetische Bewertung darf nicht das Urteil sprechen. Stabreime sind außerordentlich häufig; ich führe einige Beispiele an:

So wirdt eüch werden was eüch brist. —
Will sehen was mir werde wor. —
Dann duot dir gott so grosse ding. —
Send hin das soll ein sante sein.

Einige zusammenhängende Verse:

Undt bettend für uns, ist mein bitt.
O heilger bluotzüg hochernant,
Gott hatt eüch woll alhar gesandt,
Des dank ich dir mit gross begir.
O helger Oswald, hilf duo mir. (O. V. 444—448.)

Daneben finden sich reichlich erweiterte Reime (underscheidt — erleidt, gerüst — bewüst, verfasst — verlast), reiche Reime (mir bscheidt — mir zleidt, helgen man — helfen kan, und hertz — und

schertz) und rührende Reime (Oswaldt — Oswaldt, wie gaht es zuo — gats richtig zuo, ist — ist; seltener ohne daß es stört: der koch ist musterher voraus — der keller luoderet s' bulver aus). Ganz selten kommt ein Binnenreim oder ein Vierreim vor; der eindrucksvolle Abschluß des „Klaus" durch die letzten vier Verse ist ein solcher.

In den Chören und Liedern verwendet Mahler wie alle Dramatiker des 16. und 17. Jahrhunderts beliebige, dem Inhalt angepasste Metra und Strophenformen, und diese Freiheit mag mit dazu beigetragen haben, daß diese Einlagen natürlicher und unmittelbarer wirken als die langatmigen Szenen im ewiggleichen Vierfüßler.

Prosa kommt in den drei Spielen nicht vor mit Ausnahme der kleinen epischen Reste im „Bruder Klaus" und der Tagsatzungsrede in der Einsiedler Kopie. Dazu gesellt sich eine Zeile (Kl. II. 2), in der Klaus, aufs Höchste von den Teufeln bedrängt, Jesus mittels einer Bibelstelle anruft: Jesus von Nazareth ein König der Juden †††. Eine Bühnenanweisung (O. IV. 6) ist mir durch die alte Verwendung des Präteritums aufgefallen: „Ein paar büchsen nebend dem Salvator abgelassen und stark getonnert." Sonst wird das Präteritum nur verwendet, wenn ein Vorkommnis auf der Bühne wirklich erst nachträglich angemerkt wird. „Die Orth haben sich versamlet, uf der Zürcher bscheid wartend" steht erst, wo der von den vereinigten Eidgenossen abgesandte Bote dem Zürcher Bürgermeister die Einladung übergibt, ist also überhaupt keine richtige Bühnenanweisung.

Eine Entwicklung von Mahlers Stil und Sprache läßt sich weder anhand der wenigen wiedergegebenen Proben verfolgen, noch durch besonders gewählte Beispiele aufzeigen; bei der Abstufung der Sprache nach Ständen und Charakteren ließen sich dieselben ebensogut aus einem einzigen Drama auswählen wie aus allen dreien. Und doch läßt schon eine flüchtige Gesamtlektüre eine Entwicklungslinie erkennen. Im „Bruder Klaus" ist der Stil wie der einzelne Ausdruck, faßt man das Ganze ins Auge, am natürlichsten; gezwungene, leere Wendungen sind verhältnismäßig selten, die sprachliche Charakterisierung der Stände ist noch am wenigsten auseinandergehend. Beim „St. Stanislaus" hat man das Gefühl, daß sich Mahler ganz im Besitze seiner Kraft und Fähigkeit weiß. Er schafft wirkliche, lebendige Menschen, die lieben und hassen, die von der Natur verschieden gestaltet sind und sich auf verschiedene Weise mit dem Leben abfinden müssen. Und

diese Individuen sprechen auch lebendiger, sicherer, die Sprache charakterisiert sie stärker; sie ist beim Vornehmen weniger monoton, sie geht nicht immer in der gleichen Entfernung beschreibend um eine Sache herum, sondern packt sie wenigstens in einzelnen guten Momenten, und beim Typus des niedern Volkes ist sie drastischer, gröber, witziger. Diese Gegensätze werden im „Oswald" wieder verringert, aber in anderer Richtung geht der Weg als vom „Klaus" zum „Stanislaus". Der Vornehme spricht eintönig und kraftlos, ohne die geringste persönliche Schattierung, farblose Worte gehen umständlich um das Ding herum, das sie bezeichnen sollen. Die Vertreter des niedern Volkes treten zurück — in den zwei erhaltenen Akten fehlen sie ganz — und auch die Teufel passen sich mehr dem allgemeinen Ton an, sind weniger eigenwillig, kennen längst keinen belebenden Streit und keine Rangrivalitäten mehr unter sich.

Daß damit nur eine Verschiedenheit im Gesamteindruck, den die Dramen erwecken, bezeichnet ist, habe ich schon gesagt. Die beiden ästhetisch wertvollsten Stellen, das Engellied und die Rede des Todes, befinden sich gerade im „Bruder Klaus" und „St. Oswald".

VI. Schluß.

Es ist im Laufe der Untersuchung oft darauf hingewiesen worden, daß bei einer Betrachtung des geistlichen Dramas im 16. und 17. Jahrhundert in weitgehendem Maße auf die Gesamtstruktur geachtet werden muß. Selten spricht sich im Werke, selbst wenn sie vielleicht auch wirklich dahinter steht, eine bedeutende Persönlichkeit in ihrer Eigenart aus, der einzelne Schaffende ist viel mehr Diener an einer gemeinsamen Sache, Mitförderer einer umfassenden Bewegung. Mahler ist innerhalb der dramatischen Literatur der katholischen Schweiz in diesem Zeitabschnitt ein merkwürdig selbständiger Charakter, und doch beschränken sich auch bei ihm die Abweichungen auf Nebensächliches, auch er will als Glied einer Kette, als Soldat einer Truppeneinheit gewertet werden. Eine solche unproblematische Hingabe Aller für ein Ziel erzeugt Stil. Und das wird das Wertvollste sein, was wir heute noch aus diesen Spielen schöpfen können: Erkenntnis dieses Stiles, Wertung desselben als Ausdruck eines Volkes während einer langen geschichtlichen Periode, und daraus Erhellen der menschlichen Seele jener Zeit.

Die Bezeichnung Barock für diesen Stil habe ich bis jetzt möglichst vermieden, und doch ist die Literatur der katholischen Schweiz, ja ihre ganze geistige Form in dieser Zeit als Barock ausdrücklich dargestellt worden[1]). Und mit Recht. Barock ist das Lebensgefühl des Menschen, barock ist die Kunst in der Epoche der Gegenreformation. Und kaum irgendwo zeigt sich die einheitliche Kraft und der Stil dieser historischen Periode auffälliger als in der merkwürdigen, gespaltenen eidgenössischen Großmacht. Auf diese Kraft und die Stileinheit habe ich oft Gelegenheit gehabt aufmerksam zu machen; ihre feste Klassifizierung als Barock kann innerhalb einer Monographie, wie ich glaube, weder diese Feststellung bedeutend erhellen, noch dazu führen, den Gegenstand

[1]) Besonders von Josef Nadler, Von Art und Kunst der deutschen Schweiz, und von J. H. Hess, Die schweizerische Barockbühne.

genauer, klarer zu erfassen. Gewiß liegt ein Versuch der Erhellung von der besonders ausgeprägten bildenden Kunst aus sehr nahe; der Weg wird ja allgemein beschritten und verhilft auch in unserm Falle zur Entdeckung von Parallelen und zur Erkenntnis verborgener Charakterzüge des Stils. Aber gerade sie muß auch vor einer Gefahr warnen. Das Barock der bildenden Kunst ist eine Weiterbildung, Umformung und Umwertung der Renaissance. Eine Renaissance hat aber die innerschweizerische Kunst, das innerschweizerische Drama nur so schwach und mittelbar als Stilerneuerung erlebt, daß davon kaum die Rede sein kann. In die alte, nur an wenigen Orten mit ganz unwesentlichen Konzessionen an die Zeitströmung erhaltene mittelalterliche Form, fuhr der Sturmwind der Gegenreformation, diese beiden Komponenten bestimmen die Richtung des neuen Gebildes, der mehr stoffliche Einfluß des Reformationsdramas und die Mischung im frühjesuitischen Bühnenstück vermochten die Renaissance als Stil nicht zur Geltung zu bringen. Pflanzen aber, die verschiedenem Boden entwachsen, werden auch bei ähnlicher Pflege nicht gleich aussehen. Mittelalterliche Züge lassen sich im innerschweizerischen Drama des ausgehenden 16. und des 17. Jahrhunderts auf Schritt und Tritt nachweisen, und ihr Zusammengehen mit den neuen Formen ergibt ein Bild, das dem Barock der bildenden Künste in manchem Zuge durchaus nicht entspricht. Die Gefahr der Beeinflussung des Urteils ist sicher vorhanden; ihr kann nur der ganz begegnen, welcher mit genauer Kenntnis des mittelalterlichen und barocken Dramas an die Prüfung der schweizerischen Gegenreformationsspiele in ihrer Gesamtheit herangeht; für ihn wird die Hilfe der Kunstgeschichte ungefährlich. In dieser Arbeit wird lieber auf unsichere Aufdeckung von Entsprechungen verzichtet, sie möchte mehr der künftigen zusammenfassenden Darstellung dienen als selber ein Gesamtbild des Stiles zu geben versuchen[1]).

Auf Johannes Mahlers Stellung innerhalb dieser allgemeinen Stilform ist öfters hingewiesen worden. Sie war nicht immer

[1]) Wie notwendig diese Einzeluntersuchungen sind, zeigt das Buch von Willy Flemming. Die Auswirkungen der Innsbrucker Jesuitenbühne auf das Volkstheater werden eindrücklich dargestellt, weil sich der Verfasser auf eine bedeutende Anzahl von Arbeiten stützen kann. Für die Schweiz kennt er nur die vortreffliche Dissertation von Ehret, die aber mit Ausnahme des besonders augenfälligen Beispiels im Wallis, das beeinflußte Volksspiel nicht behandelt. Die Folge ist, daß Flemming die Blüte des innerschweizerischen Volksdramas überhaupt nicht kennt. —

ganz die gleiche, sein eigener Stil hat Wandlungen durchgemacht. Von welcher Seite seinem Talente die erste Anregung zukam, ist nicht mehr festzustellen. Der Stoff seines ersten Werkes, des „Bruder Klaus", hat schon eine bedeutende dramatische Tradition, da er ihn aufgreift, und sein eigenes Spiel weist vermischt Merkmale des volkstümlichen Dramas und des Jesuitenstückes auf. Immerhin so, daß der Einfluß des Jesuitendramas sich kaum stark über gewisse Merkmale der äußern Form hinaus erstreckt: Beschränkung auf einen Tag der Spieldauer, Akteinteilung, Zahl der Akte, Szeneneinteilung. Der Charakter des Ganzen bleibt durchaus volkstümlich in seiner Einbeziehung von Geschichte, Politik, Religion, sozialem und familiärem Leben, und in der Art, wie das alles unvermittelt durcheinander geht in buntem, oft unerklärlichem Wechsel. Die volkstümliche Tradition war Mahler neben dem Wenigen, das er in Zug selber sehen konnte, besonders aus Luzern bekannt; ebendort tat er auch den Einblick in die neue Form der Jesuiten, die ihn doch von der festen Überlieferung nicht stark abzuleiten vermochte. Weist der „St. Stanislaus" eine straffere, zielbewußtere Form auf, in der weit besser die Einzelheit — mit einigen Ausnahmen immerhin — einem bestimmten vorgesetzten Zwecke dient, so wird sich darin neben vertiefter Aneignung formaler Vorzüge des Jesuitendramas auch eigene Reife und erarbeitete Gewandtheit kund tun. Klar und durchgehend zweckvoll wie der „St. Stanislaus" sind rein volkstümliche Spiele dieser Zeit nicht. Im „St. Oswald" ist der Sprachstil, auf dessen Wandlung hingewiesen worden ist, besser zu erfassen als derjenige der Gesamtform, denn dazu genügen die zwei erhaltenen Akte kaum ganz. Wie sich die Einlagen, die Morel erwähnt, eingliederten, wissen wir nicht. In den letzten zwei Akten steht der „St. Oswald" der konsequent logischen Form des Jesuitendramas näher als die frühern zwei Spiele. Aber die Gefahr zu starken Aufgebens der einheimischen Tradition zeigt sich deutlich, aus manchen Szenen ist das Leben ganz geschwunden. Ist einzig die zu starke Anlehnung an das Jesuitendrama schuld, oder offenbart sich darin das Sinken der Kraft des alternden Mannes? Wir können es nicht wissen, weil die lebensgeschichtliche Grundlage zur Auskunft fehlt, aber, auch das erste angenommen, äußert sich wohl ein Abnehmen eigenen Schöpfungsvermögens, wenn dem Dichter das Festhalten und die Ausbildung der Hochform des „St. Stanislaus" nicht gelingt. Er ging vom dramatischen Leben der

naturwahren Gegensätze zu mehr epischen, stilisierten, in ihrer ruhigen Stetigkeit nicht unbedeutenden, aber undramatischen Lebensformen der Konvention über.

Mahlers geistige Bedeutung in ihrer Gesamtheit bleibt uns verborgen. Das ist um so bedauerlicher, als die wenigen bekannten äußern Umstände uns einen, wenn auch vielleicht nicht sehr bedeutenden, doch nicht gewöhnlichen Menschen ahnen lassen und ganz selten in eine wilde Seele blitzartig zu zünden scheinen, die mehr an die Schweizer auf den italienischen Schlachtfeldern gemahnt als an einen Seelsorger. In der gegenreformatorischen Blütezeit der innerschweizerischen Kunst wird in dem Mittelmaß der Vielen, die dem Volke Bühnenkunst vermitteln und seine Seele formen wollen, seine Gestalt recht bedeutend.

Das Wachstum der Religion aus dem Geiste.

Eine Darstellung des religiösen Apriori.

Von Pfr. **Edmund Ernst.** Brosch. Fr. 4.—.

In der Tat ist es ihm gelungen, den Weg zu zeigen, auf dem der Mensch in Beobachtung der vollen persönlichen Freiheit zur richtigen Kenntnis dessen gelangt, was mehr oder weniger unbewußt in eines jeden Menschen Brust an religiösem Empfinden schlummert und dann hinaufgeführt werden kann ohne Beeinträchtigung dieser persönlichen Freiheit auf jene Stufe, wo es auf das menschliche Handeln in bewußter Weise ethisierend wirkt. (Evang.-soziale Warte.)

Die Antike in der Geschichte des Christentums.

Von Prof. Dr. **Heinrich Hoffmann.** Brosch. Fr. 1.—.

Diese Rektoratsrede des Berner Kirchenhistorikers bietet Belehrungen und Anregungen in Fülle. Wer sich mit Geschichtsphilosophie beschäftigt und sich z. B. auch mit Spenglers Anschauungen auseinanderzusetzen hat, sollte nicht an dieser Schrift vorbeigehen, die auf einem kurzen Gang durch die Geschichte die zeitweise das Denken beherrschende, dann wieder zurücktretende, aber nie ganz auslöschende Nachwirkung der griechischen Antike heraushebt.

(Berner Schulblatt.)

Das Problem der Seelenschönheit im Mittelalter.

Von Dr. **Walter Müller.** Brosch. Fr. 2.50.

Es zeugt von der erstaunlichen Belesenheit, dem tiefen Ernst und der großen Liebe des Verfassers zu seinem Stoffe, wenn man sich speziell dank seiner verdienstvollen Anmerkungen in der Gesellschaft der erleuchtesten Geister befindet, die auf religiösem, ethischem oder künstlerischem Gebiete autoritativ sind. Dabei werden sowohl interessante Linien gezogen, die geistige Zusammenhänge nachweisen, als auch Werturteile formuliert, deren Richtigkeit man fast immer zugeben muß. (Nationalzeitung, Basel.)

Die romantische Weltanschauung.

Von Prof. Dr. **Anna Tumarkin.** Brosch. Fr. 5.—.

Der Unterschied zwischen klassischer und romantischer Dichtung wird zurückgeführt auf den Gegensatz zweier künstlerischer Prinzipien, des Waltenlassens und des Durchbrechens der Form und ferner auf den zwischen der objektiven Gestaltung des Lebens und der Hingabe an die Subjektivität des unmittelbaren Erlebens. — Wer immer der Romantik ein Interesse entgegenbringt, wird aus den überaus feinsinnigen Ausführungen die wertvollsten Anregungen schöpfen.

Das Weltanschauungsproblem bei Karl Barth und Albert Schweitzer.

Eine Auseinandersetzung.

Von Privatdozent Lic. theol. **Martin Werner.** Fr. 5.80.

Die Weltanschauungsfrage ist nach zeitweiliger Vernachlässigung durch die Kriegskatastrophe wieder erneut in den Vordergrund des Interesses gerückt. Der bekannte Kommentator des Römerbriefes, Karl Barth, ist dabei mit dem Verfasser von „Kultur und Ethik" zusammengestoßen, und Werner, der ein besteingeführtes Werk über das Markusevangelium schrieb und als der eigentliche wissenschaftliche Vertreter der theologischen Schule Albert Schweitzers in Europa gelten kann, hat hier eine ausgezeichnete und gerechte Konfrontation der beiden so diametral verschiedenen Standpunkte vorgenommen, die in glänzender Dialektik an Lessings Schriften erinnert und jedem Theologen unentbehrlich ist.

Descartes' Begründung der Erkenntnis.

Von Privatdozent Dr. **Heinrich Barth.** Brosch. Fr. 2.40.

Im Symbol in der Psychologie und Symbol in der Kunst.

Von Prof. Dr. **Paul Häberlin.** Brosch. Fr. 1.—.

Neuere Einsichten in das Wesen der sogenannten Ideenassoziationen und der Gedächtniserscheinungen.

Von Prof. Dr. **Carlo Sganzini.** Brosch. Fr. 0.80.

Nietzsche und die Wissenschaft.

Von Privatdozent Dr. **Arthur Stein.** Brosch. Fr. 1.—.

Kulturphilosophie.

I. Teil: Verfall und Wiederaufbau der Kultur.

Brosch. Fr. 2.50, geb. Fr. 3.50.

Bei einem neuen Buche Albert Schweitzers pflegt man aufzuhorchen, in der sicheren Erwartung, daß der als Philosoph, Theologe, Musiker und Mediziner in gleicher Weise vortrefflich geschulte Gelehrte Bedeutsames sagen wird. In der Tat, die 65 Seiten enthalten ein Bekenntnis von überzeugender Eindringlichkeit und sittlicher Kraft; es spricht aus ihnen ein unbedingter Glaube an Macht und Sieg der Wahrheit. Ohne Pathos, ohne künstliche Aufmachung, aber zwingend durch die Macht des Gedankens. . . . Hinreißend wirkt dieser ethische Idealismus Albert Schweitzers. (Basler Nachrichten.)

II. Teil: Kultur und Ethik.

Brosch. Fr. 7.—, geb. Fr. 8.75.

Mit heiliger Nüchternheit sucht Schweitzer in unsere dunkle Zeit den Glauben an eine neue Menschheit wie einen Feuerbrand hineinzuschleudern. Er hat den Mut dazu, weil er gewiß ist, die Gesinnung der Humanität in einer allgemein mitteilbaren Weltanschauung begründet zu haben. Denn darin sieht er den Ursprung des heute überall spürbaren Verfalles unserer Kultur und der Verwilderung unserer gesellschaftlichen Zustände, daß wir keine Weltanschauung besitzen, in der die Ideen und Ideale, die Kultur bewirken, Begründung und Halt finden. (Freiburger Zeitung.)

Das Christentum und die Weltreligionen.

Geb. Fr. 2.—.

Mit gewohnter Klarheit umreißt Schweitzer das Wesen des Brahmanismus, Buddhismus, Hinduismus und die Religion der chinesischen Denker, indem er deren charakteristische Grundgedanken mit denjenigen des Christentums vergleicht. Der Verfasser hat diese Gedanken erstmalig 1922 in einer Gastvorlesung in Birmingham vorgetragen, wo sie solchen Anklang fanden, daß sie in England gleich veröffentlicht wurden.

Aus meiner Kindheit und Jugendzeit.

Geb. Fr. 3.—.

Es gehört immer zum Interessantesten und menschlich Schönsten, zu erfahren, was ein großer Denker als Kind geträumt und erlebt hat, zu sehen, wie die ersten Samen gelegt wurden, die zarten Keime sproßten, die später so reiche Frucht tragen sollten. In den Bildern und Anekdoten aus dem elsässischen Heimatdorfe offenbart sich eine ungewöhnliche Empfänglichkeit des Knaben für alle Eindrücke der Natur und besonders der Musik, ein empfindliches Gewissen, ein Mitgefühl mit Mensch und Tier, das später so herrlich heranreifen und in den aufopfernden Taten des Arztes in Afrika sich auswirken sollte und dem der Philosoph in seiner „Ethik der Ehrfurcht vor dem Leben" so ergreifenden Ausdruck gegeben hat.

Zwischen Wasser und Urwald.

Erlebnisse und Beobachtungen eines Arztes im Urwalde Äquatorial-Afrikas.

Mit zahlreichen Abbildungen.

26.—30. Tausend. Geb. Fr. 5.—.

Die 150 Seiten des mit 16 sehr schönen Bildern geschmückten Werkchens lesen sich wie ein Roman. . . . Aus allem, was er in seinem jüngsten Buch erzählt und überlegt, klingt der tiefe Ernst des Menschen heraus, der der Überzeugung ist, daß Menschlichkeitsgesinnung der Grundakkord wahrer Kultur ist. So fesseln seine Schilderungen nicht nur in so hohem Maße durch ihre Anschaulichkeit, sondern in gleicher Weise durch die Gedanken und Urteile, die sich in ihnen äußern. Die letzten Seiten sind in weihevoller Größe. (Elsaß-Lothr. Mitteilungen.)

Das Buch erschien in 6 Sprachen.

Mitteilungen aus Lambarene.

Frühjahr bis Herbst 1924.

Brosch. Fr. 1.20.

Die Schrift, eine Fortsetzung von „Zwischen Wasser und Urwald", schildert die neuesten Erlebnisse und Erfahrungen Schweitzers als Tropenarzt unter den Eingeborenen.

Verlag Paul Haupt, Bern